



UNIVERSITÉ ABOU BAKR BELKAID - TLEMCEM –
Faculté des Lettres, des Sciences Humaines et des Sciences Sociales



Département des Langues Étrangères

Filière de Français

École Doctorale de Français

"l'Enfant" de Jules Vallès
Entre récit et roman autobiographique
Du texte au contexte
Étude narratologique

Mémoire

pour l'obtention du magistère en sciences des textes littéraires

Présenté par :

Batoul MOHAMMEDI ép. DOUIDI

Sous la Direction de :

Madame Sabiha BENMANSOUR

Soutenu le : 03 décembre 2009

Devant les membres du jury :

- | | |
|--|-------------------|
| • Monsieur Boumediène BENMOUSSAT – Professeur | Président du jury |
| • Madame Sabiha BENMANSOUR – Maître de Conférences "A" | Rapporteur |
| • Monsieur Mohammed SAÏDI - Professeur | Examineur |
| • Monsieur Mohammed HADJADJ-AOUL - Maître de Conférences "A" | Examineur |
| • Madame Batoul BENABADJI - Maître de Conférences "B" | Examinatrice |

Année universitaire 2009 / 2010

RESUMÉ

Nous proposons dans cette analyse le roman autobiographique *L'Enfant* de Jules Vallès, premier volet de la trilogie de Jacques Vingtras. Les questions de l'autobiographie et de l'écriture du "moi" sont au centre de l'écriture vallésienne. Mais nous les étudierons dans leur articulation avec un contexte de production qui donne au récit d'une expérience personnel valeur plus générale. Ainsi l'image très particulière de l'enfance malheureuse est à étudier dans sa valeur représentative d'une situation sociale plus globale : celle dont Vallès est l'acteur et le témoin.

Mots clés : Autobiographie / Roman autobiographique - Réalité / Fiction - Texte / Contexte.

SUMMARY

We propose in this analysis of the autobiographical novel *the Child* of Jules Vallès, first shutter of the trilogy of Jacques Vingtras. The questions of the autobiography and the writing of "ego" are in the center of the writing vallésienne. But we will study them in their articulation with a context of production which gives to the account of an personal experiment more than a general value. Thus the very particular image of unhappy child hood is to be studied in its representative value of a more total social condition: that who's Vallès is the actor and the witness.

Key words: autobiographic / Autobiographical novel – Reality / Fiction - Text / Context.

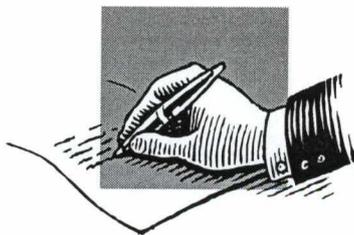
ملخص

نقترح عليكم في هذا التحليل لرواية السيرة الذاتية الطفل لجول فاليسن، الجزء الأول من ثلاثية "جاك فينغتراس". إن قضايا السيرة الذاتية و الكناية التي تعنى با "لأنا" تحثل مركز الكتابة عند "فاليس" لكن سنتناولها بالدرس من حيث دورها التعبيري داخل سياق إنتاج يمنح القصة ذات تجربة شخصية قيمة عامة. و هكذا فإن الصورة الخاصة جدًا للطفولة البائسة ينبغي أن تدرس في قيمتها التمثيلية لوضعية اجتماعية أكثر شمولية و إجمالاً و هي ذات الصورة التي يعد فيها "فليس" الممثل و الشاهد.

الكلمات المفتاحية: السيرة الذاتية/ رواية خيالية- الحقيقة/ الخيال- النص/ سياق الإنتاج.

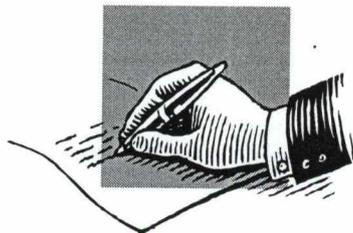
DEDICACE

à la mémoire de mon père ...



REMERCIEMENTS

- *Mes remerciements sont adressés à ma directrice de recherche **Madame Sabiha BENMANSOUR**, pour son aide, ses conseils et son infinie patience.*
- *Je tiens aussi à exprimer ma reconnaissance à **Monsieur Mohammed HADJADJ-AOUL**, pour ses ouvrages, constamment à la disposition des étudiants.*
- *Je tiens également à exprimer ma très haute considération aux membres du jury pour l'honneur qu'ils m'ont fait d'évaluer ce mémoire.*
- *À ma mère dont la voix résonne encore dans mes oreilles pour me réveiller à l'aube et veiller ainsi au bon déroulement de mes études.*
- *Enfin et surtout, merci à mon époux dont l'encouragement et les sacrifices m'ont aidée à surmonter les obstacles. La meilleure part de ce travail lui revient.*
- *Que tous ceux qui m'ont aidée d'une manière ou d'une autre dans l'élaboration de ce mémoire, et dont le soutien constant m'a été précieux, trouvent ici l'expression de ma sincère gratitude.*



SOMMAIRE

PRÉSENTATION DU CORPUS: L'AUTEUR ET L'ŒUVRE	P 06
INTRODUCTION	P 10
PREMIÈRE PARTIE	
INTRODUCTION THÉORIQUE À LA LECTURE D'UN RÉCIT AUTOBIOGRAPHIQUE	
<u>CHAPITRE PREMIER : ESSAI DE DÉFINITION</u>	P 16
1.1.1. <i>Définition</i>	P 18
1.1.2. <i>L'autobiographie et le roman autobiographique :</i>	P 20
<u>CHAPITRE DEUXIÈME : "LE PACTE AUTOBIOGRAPHIQUE" DE PHILIPPE LEJEUNE :</u> EXTRAITS COMMENTÉS	P 24
1.2.1. <i>Regard sur l'ouvrage de Lejeune :</i>	P 25
1.2.2. <i>Les grands axes de l'ouvrage de Lejeune :</i>	P 26
<u>CHAPITRE TROISIÈME : POLÉMIQUE AUTOUR DE L'AUTOBIOGRAPHIE</u>	P 30
1.3.1. <i>L'autobiographie aux yeux des critiques :</i>	P 31
1.3.2. <i>Lejeune et l'autobiographie en question :</i>	P 36
DEUXIÈME PARTIE	
ANALYSE TEXTUELLE : RÉCIT / ROMAN AUTOBIOGRAPHIQUE	
<u>CHAPITRE PREMIER : L'UNIVERS INTERNE DE <i>L'ENFANT</i> :</u> STRUCTURE ET COMPOSITION	P 46
2.1.1. <i>Chapitre I à VIII : la première enfance :</i>	P 50
2.1.2. <i>Chapitre IX à XVII : la vie à Saint-Etienne :</i>	P 54
2.1.3. <i>Chapitre XVIII à XXV : la séquence nantaise et le séjour de Jacques à Paris :</i>	P 56
<u>CHAPITRE DEUXIÈME : LA CONSTRUCTION NARRATIVE DANS LE RÉCIT DE</u> JACQUES : LA PLURALITÉ DES ESPACES	P 59
2.2.1. <i>Espaces clos :</i>	P 63
2.2.2. <i>Espaces ouverts :</i>	P 64
2.2.3. <i>L'espace de transition :</i>	P 65
<u>CHAPITRE TROISIÈME : L'ORDRE CHRONOLOGIQUE DANS LE RÉCIT</u> DE JACQUES	P 72
2.3.1. <i>Considérations générales :</i>	P 73
2.3.2. <i>Études des souvenirs :</i>	P 78
2.3.3. <i>Echantillon d'analyse :</i>	P 80

TROISIÈME PARTIE

DE L'ÉCRITURE DU "MOI" AU "MOI" COLLECTIF

CHAPITRE PREMIER : LA QUESTION DES VOIX NARRATIVES :
L'AUTEUR ET SON DOUBLE

P 90

3.1.1. *Jacques et Jules : deux voix confondues :*

P 92

3.1.2. *Le monologue intérieur : Le "moi" face à lui-même :*

P 96

CHAPITRE DEUXIÈME : LE CONTEXTE DE PRODUCTION DE L'ENFANT

P 102

3.2.1. *Le contexte social de L'Enfant : Le "moi" et les autres*

P 104

3.2.2. *Le contexte culturel :*

P 113

CHAPITRE TROISIÈME : OBJECTIFS

P 123

3.3.1. *L'horizon de L'Enfant :*

P 124

3.3.2. *Limites et perspectives :*

P 127

CONCLUSION

P 131

ANNEXE (1) : *"La Commune de Paris" 1871*

P 135

ANNEXE (2) : *Documents de référence à la dimension personnelle de Vallès*

P 142

REFERENCES BIBLIOGRAPHIQUES

P 150



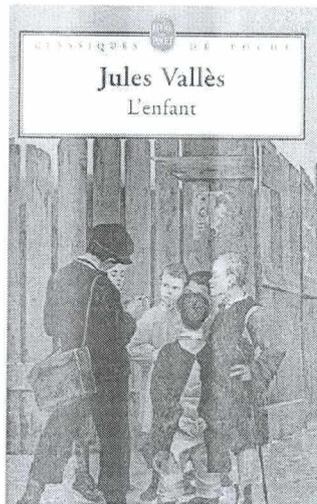
PRESENTATION DU CORPUS

L'Enfant, (1879) roman autobiographique de Jules Vallès (1832-1885), est le premier volet de la trilogie de Jacques Vingtras. Les deux autres épisodes ont pour titre "*le Bachelier*" (1881) et "*l'Insurgé*" (1886). *L'Enfant* fut publié à Paris en feuilleton sous le titre de *Jacques Vingtras* et sous le pseudonyme de La Chaussade, en 1878, dans le journal *Le Siècle*.

L'Enfant retrace les premières années du personnage Jacques Vingtras avec un constant mélange de révolte à vif et d'humour. Jules Vallès dresse un tableau réaliste et sans complaisance de la vie des citadins pauvres qui ont quitté la campagne pour la misère de la ville. Fils d'une paysanne qui a récemment acquis le statut de petite-bourgeoise et se plaît à le priver de tout ce qu'il aime et d'un un père anodin, professeur moqué pour sa pauvreté.

Jacques est élevé à coups de fouet et d'humiliations dans une ville de province dont il décrit à merveille le microcosme. Sa mère, aigrie par le manque d'argent, multiplie les châtiments et les privations. À son sadisme, symbolisé par le fouet, Jacques répond par une résignation teintée de masochisme. Toujours prêt à s'accuser, il se pense condamné à l'humiliation et se déclare « *né pour être un domestique* ». À l'oppression maternelle vient s'ajouter l'oppression scolaire : Jacques se morfond dans le collège où enseigne son père, qui « *moisit, sue l'ennui et pue l'encre* ».

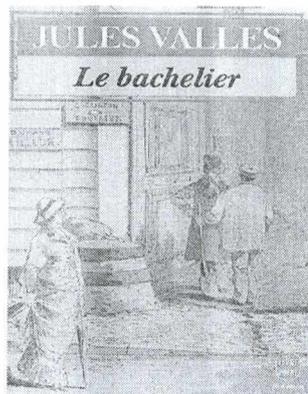
La trilogie de Jules Vallès



"A TOUS CEUX

qui crevèrent d'ennui au collège ou qu'on fit pleurer dans la famille, qui, pendant leur enfance, furent tyrannisés par leurs maîtres ou rossés par leurs parents ; Je dédie ce livre."

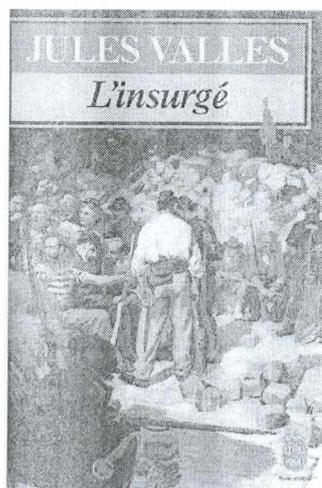
Jules Vallès



"A CEUX

qui nourrit de grec et de latin sont mort de faim ; je dédie ce livre."

Jules Vallès



"A TOUS CEUX

qui, victimes de l'injustice sociale, prirent les armes contre un monde mal fait et formèrent sous le drapeau de la Commune, la grande fédération des douleurs, Je dédie ce livre."

Jules Vallès

L'AUTEUR: Qui est Jules Vallès ?

Ecrivain, journaliste français, membre de la *Commune de Paris*⁽¹⁾ (1871). Il eut une enfance malheureuse qui développa en lui une attitude d'opposition à la famille et à l'école. Pendant la révolution de 1848, il se trouvait à Nantes et prit part avec enthousiasme aux manifestations. Installé à Paris, il assista, rageur et impuissant, au coup d'état de Louis Napoléon Bonaparte.

Menant une existence bohème, défenseur des idées révolutionnaires, il écrivit son premier livre, "l'Argent". Cet ouvrage lui ouvrit des colonnes des journaux parisiens par un article publié dans *le Figaro* : "Le dimanche d'un homme pauvre" (1861). Journaliste, il donne un recueil de chroniques "la Rue" (1861) et fonde un hebdomadaire. Il fut un remarquable reporter, ce qui lui valut de nombreux démêlés avec la censure et plusieurs séjours en prison.

Emprisonné au début de la guerre de 1870, il est libéré le 4 septembre de la même année et fait paraître *le Cri du peuple*. Lors du déclenchement de la *Commune*, il fut élu dans le quinzième arrondissement. Pendant *la semaine sanglante* (1871), il se battit jusqu'au dernier jour, puis réussit à s'enfuir. Il se réfugia à Londres où il vécut misérablement en exil pendant neuf ans. C'est à cette époque qu'il écrivit la majeure partie de son chef d'œuvre, largement autobiographique, la trilogie de Jacques Vingtras : "l'Enfant" (1879), "le Bachelier" (1881) et "l'Insurgé" (1886).

La loi d'amnistie de 1880 lui permit de revenir à Paris en 1883, où il continua ses activités de journaliste engagé jusqu'à sa mort en 1885.

¹ Se référer au document : annexe (1) - *la Commune de Paris (1871)* -

*« Jusqu'aux bords de ta vie
Tu porteras ton enfance
Ses fables et ses larmes
Ses grelots et ses pleurs*

*Tout au long de tes jours
Te précède ton enfance
Entravant ta marche
Ou te frayant chemin »*

Andrée CHEDID - Poème pour un texte -

INTRODUCTION

Ces quelques mots d'Andrée CHEDID nous offrent la possibilité d'ouvrir notre réflexion et nous disent l'angoisse existentielle qui, chez tout un chacun, s'empare à l'idée de se peindre, à l'idée de devoir se peindre dans une page d'écriture. *L'Enfant*, roman autobiographique de Jules Vallès a fait l'objet d'un grand nombre de thèses et d'études critiques dans plusieurs universités. Les conclusions de ces études sont diverses et très variées.

Ce roman est certainement un des plus étudiés de la littérature française du XIX^e siècle mais nous pouvons constater que c'est souvent sa thématique, celle de l'enfance malheureuse, qui a suscité l'intérêt de la critique. Souvent considéré comme une œuvre exemplaire, *L'Enfant* est en effet bien plus analysé pour sa valeur comme document psychologique que comme œuvre de fiction. Pourtant, les modèles narratifs que convoque cette œuvre sont multiples et leur analyse permettrait d'en nuancer la portée exemplaire.

Il est à noter que, certes, l'expression autobiographique et le repli solitaire au sein de l'exil londonien vont constituer les points forts de l'œuvre de Jules Vallès : Nous avons là le portrait d'un homme saisi dans l'observation de souvenirs construits par les vingt cinq chapitres déterminants qui ont façonné sa manière de voir son enfance. Cette enfance malheureuse reste donc bien le point d'ancrage de la création littéraire vallésienne.

C'est pourquoi, si les questions de l'autobiographie et de l'écriture du "moi" sont bien posées dans l'œuvre vallésienne, les réponses seraient avant tout à chercher dans les enjeux généraux du débat sur la place de la fiction dans le roman et sur l'exigence de transposition ainsi rappelée. Dans cette optique, il nous faudra théoriquement cerner la notion même de roman autobiographique, dont la légitimité nous semble pouvoir être établie sur le double plan de la structuration du texte et de sa réception.

Notre réflexion partira d'une lecture analytique du corpus pour mieux en mesurer ensuite le degré d'inscription dans une réalité dont le parcours est représenté par Vallès ; autrement dit comment un contexte de production dans son articulation avec l'écriture du 'moi' peut se réaliser à travers un roman autobiographique par le biais de la fiction. Nous essayerons de montrer ensuite, à la lumière de cette même lecture, les enjeux de cette écriture subversive qui n'a pas fini de dérouter les lecteurs.

Notre analyse tentera de démontrer comment le texte dans un roman autobiographique fonctionne et comment à partir de ce texte particulier nous pouvons aboutir à une lecture socio-historique de l'espace à partir duquel il est produit. L'étude de la structure interne du corpus nous semble nécessaire car elle nous permettra de démontrer qu'il s'agit d'une écriture autobiographique mettant en scène un récit de vie.

Par ailleurs, raconter une vie, sa vie, suppose le respect d'un certain ordre chronologique, d'une certaine précision. C'est ce que nous tenterons de vérifier au cours de cette étude. Nous proposons au lecteur de nous suivre dans l'aventure qui nous mène à examiner, de plus près, les chapitres qui articulent le roman *l'Enfant*. C'est pourquoi, les questions qui vont se poser seront les suivantes: Jules Vallès s'écrit-il vraiment dans *l'Enfant* ? Saisit-il sa vie dans un tracé linéaire ?

Vallès nous fait-il visiter les recoins les plus intimes de sa personnalité ? Ou s'agit-il seulement d'une image de son enfance ? L'enjeu sera donc de déterminer l'appartenance générique de *l'Enfant*, est-il effectivement un roman autobiographique ? Les réponses à ces questions nous conduiront à démontrer que la fiction imprègne le premier volet de la trilogie vallésienne d'une teinte romanesque essentiellement grâce au jeu des voix narratives dont nous ferons l'étude.

Nous précisons que c'est, en partant du principe de l'identité auteur-narrateur-personnage énoncé par Philippe Lejeune, qu'une réponse à toutes ces questions pourra être apportée.

Car, dans la perspective où nous choisissons d'aborder l'œuvre de Vallès *l'Enfant*, l'approche de Philippe Lejeune nous paraît la plus proche de notre projet d'analyse. Notamment nous en retiendrons les trois points essentiels tels que les énonce Lejeune :

- Celui qui écrit l'autobiographie est «une personne réelle»,
- Cette «personne réelle» raconte «sa vie individuelle», «l'histoire de sa personnalité»,
- Ce récit de vie se fera dans une perspective rétrospective, c'est-à-dire qu'il s'agit d'une «narration ultérieure» retraçant à la fois le passé lointain et récent de l'auteur, ce qui l'inscrit autant dans un contexte de production que de réception.

Notre étude mettra surtout l'accent sur ce dernier point qui nous paraît essentiel. Dans la conduite de notre analyse, l'approche narratologique, au sens large du terme, fera ressortir alors les conflits des héros narrateurs dont l'enfant est le prétexte dans le roman autobiographique de la période considérée.

Pour cela, nous allons présenter certains éléments qui nous ont aidé à élaborer une approche spécifique au roman autobiographique. Cette approche prend en considération : la structure de l'œuvre, sans pour autant négliger ses formes déterminées par l'étude de l'ordre spatio-temporel, d'une part, et le contexte de production du récit, de l'autre. En effet, Vallès se disait *écrivain public*. Compte tenu du contexte où s'inscrit le récit de Vallès, le cri de colère de l'enfant ne serait-il pas alors celui des pauvres dont l'auteur a voulu être le représentant ?

C'est pourquoi, partant de l'ensemble de ces remarques préliminaires, nous avons choisi dans la première partie d'accorder toute notre attention aux deux concepts même de l'autobiographie et du roman autobiographique. Nous essayerons de nous interroger, avec précision, sur ce point et de dégager quelques idées essentielles à partir de ce que Philippe Lejeune appelle " le pacte autobiographique " ; pour situer le lecteur

par rapport à ce genre littéraire que les habitudes de la critique en littérature enveloppent quelquefois de sens contradictoires.

Ce qui, dans une deuxième partie aura l'avantage d'ouvrir notre réflexion à la problématique suivante : Qu'est ce qui nous permet de parler d'un projet autobiographique qui gèrerait la structure interne de *l'Enfant* ? Ainsi, et à la lisière de l'autobiographie et celle de la fiction, nous essayerons de démontrer l'appartenance du corpus en question pour donner un récit à la fois réel et symbolique, celui de l'enfance malheureuse.

Pour finir, notre dernière partie, en mettant en valeur l'articulation de l'écriture du "moi" et le contexte de production, souhaiterait démontrer qu'à partir d'une image, celle de l'enfance malheureuse, on arrive à des données plus générales de la condition humaine.

PREMIÈRE PARTIE

Introduction théorique à la lecture d'un récit autobiographique

*"Le récit de vie est une tentative du sujet pour
construire et donner une image de lui-même [...].
C'est l'effort pour ressaisir son identité à travers
les aléas et les avatars de l'existence dans une
cohérence qui la rende communicable à autrui. Le
récit suppose ainsi un processus de totalisation, à
travers lequel l'énonciateur cherche à donner sens
et consistance à sa vie."*

E. Marc LIPIANSKY - Une quête de l'identité –
(*Revue des Sciences Humaines* "1983, n° 191, P61")

CHAPITRE PREMIER

Définition

Si la littérature moderne a connu successivement les âges d'or du théâtre, de la poésie et du roman, notre époque semble être celle du récit autobiographique. L'autobiographie devient de plus en plus une pratique littéraire répandue et valorisée. Son appartenance à la littérature ne pose plus problème ni plus ni moins qu'un autre genre.

En effet, de plus en plus d'écrivains s'y fixent ; alors que de nombreux lecteurs traquent le "moi" de leurs écrivains préférés, l'autobiographe revient dès lors sur les traces de l'enfance. On redécouvre dans l'œuvre littéraire le souci de la communication ; l'écrivain se préoccupe de lui-même à travers les autres et découvre les autres à travers lui-même. Il devient sa propre image, son propre horizon et la cible de son propre regard. Il expose les autres aussi à son regard et leur expose ainsi sa vision du monde.

Mais en fait, qu'est ce qu'un récit autobiographique ? Nous voilà devant la nécessité de baliser et tracer la piste par quelques indications sur ce genre littéraire, point de départ de cette recherche. Notre intention dans ce chapitre n'est nullement de produire une étude exhaustive autour du récit autobiographique ; nous souhaitons seulement situer le lecteur par rapport à ce genre littéraire que les habitudes de la critique en littérature enveloppent quelquefois de sens contradictoires, voire conflictuels.

1.1.1. DÉFINITION

Avant d'essayer de définir l'autobiographie, voyons le sort réservé au mot par les dictionnaires et les encyclopédies. Signalons tout d'abord qu'en 1985, l' "*Encyclopaedea universalis*" passait sous silence l'autobiographie, alors qu'en 1989, cinq pages lui sont consacrées ; ce n'est qu'une manifestation parmi tant d'autres de l'affirmation de ce genre.

1.1.1.1. Généralités :

Le *Robert méthodique* de 1986 définit l'autobiographie comme la "**biographie d'un auteur faite par lui même**", l'autobiographique est considéré comme ce qui "**concerne la vie de l'auteur. (Exemple) roman autobiographique**". Le *petit Robert* de 1981 date le mot "**autobiographie**" de 1842, l'adjectif "**autobiographique**" est daté de 1832, les dates correspondent aux premiers emplois connus. L'emploi, plus large, de l'adjectif a précédé donc celui du nom. L'article "**Autobiographie**" est suivi de la mention *V. (voir) Biographie, Confession(s), Mémoire(s), Vie* ; ce qui montre la double relation qui lie l'autobiographie aux autres récits personnels d'une part et à la vie, sa référence factuelle, d'autre part.

De ce fait, l'autobiographie est sujette à des changements constants liés au degré de sensibilité du public qu'elle vise et au développement incessant des différentes techniques de communication, d'où la difficulté d'arrêter avec précision et rigueur les frontières de ce nouveau genre littéraire. Pour définir l'autobiographie, tout critique se trouve confronté à une question cruciale: faut-il, pour cela, partir d'un corpus et donc procéder à un regroupement des œuvres qu'il juge les plus représentatives de ce genre ou tenter une définition arbitraire et subjective ?

Le dilemme réside dans le fait qu'aucune des deux démarches ne peut s'accomplir avant et sans l'autre. Comment sortir de ce dilemme ? C'est en fait au cœur de ce dernier que nous nous sommes trouvée dès que nous avons tenté de définir les bases de notre analyse.

1.1.1.2. Définition(s) de spécialistes :

Georges Gusdorf note qu' :

"Autos, c'est l'identité, le moi conscient de lui-même et principe d'une existence autonome ; Bios affirme la continuité vitale de cette identité, son déploiement historique, variation sur le thème fondamental (...) La graphie, enfin, introduit le moyen technique propre aux écritures du moi. La vie personnelle simplement vécue, Bios d'un Autos, bénéficie d'une nouvelle naissance par la médiation de la graphie."¹

Georges May signale pour sa part que :

"L'autobiographie est une biographie écrite par celui ou celle qui en est le sujet",²

Jean Starobinski note que c'est :

" La biographie d'une personne faite par elle-même."³

A travers ces définitions, nous parlons d'individualité plus ou moins anonyme alors que le *Robert* parle d'auteur, personne de stature spéciale remplissant une certaine fonction et traînant un certain passé derrière lui⁴. Nous reviendrons plus en détail sur ce point dans la suite de notre analyse.

Cependant, ces «définitions» que nous avons relevées au fur et à mesure de nos lectures soulèvent une question épineuse: écrire sa biographie n'est il pas le principe de toutes les écritures du moi? Qu'il s'agisse de mémoire, de journal intime, de roman autobiographique ou d'autobiographie, le postulat de base est le même: une personne s'applique à raconter sa vie. Quels sont donc les traits qui distinguent l'autobiographie du roman autobiographique ?

¹Georges Gusdorf, *Auto-bio-graphie, Lignes de vie*, vol. 2, Ed. Odile Jacob, 1990, p. 10.

²Georges May, *L'autobiographie*, P.U.F, 1979, P10.

³Jean Starobinski, *Le style de l'autobiographie, Poétique*, n°3, 1983, p. 257.

⁴Jean Starobinski préfère parler de scripteur.

1.1.2 L'AUTOBIOGRAPHIE ET LE ROMAN AUTOBIOGRAPHIQUE

En abordant le sujet du "*récit autobiographique*", nous nous sommes heurtée, dès le départ, à ce problème que tout chercheur affronte, à savoir la définition, pour mieux délimiter la problématique.

Et c'est ainsi, nous avons été amenée à définir l'autobiographie et le roman autobiographique ou l'autobiographie-romancée. Termes qui, d'emblée, prêtent à confusion à cause de leur ressemblance: genres avoisinants, qui entretiennent des relations étroites, qui ont un intérêt et un objectif communs, d'où leur entrelacement, leur enchevêtrement, à savoir la vie personnelle et intime d'une personne.

1.1.2.1. Caractéristiques de l'autobiographie :

Considérons d'abord la définition que donne Philippe Lejeune de l'autobiographie:

"Récit rétrospectif en prose qu'une personne réelle fait de sa propre existence, lorsqu'elle met l'accent sur sa vie individuelle, en particulier sur l'histoire de sa personnalité."⁵

⁵ Philippe Lejeune, *Le Pacte autobiographique*, Ed. Seuil, 1975, p. 14. - Cette définition est à quelques détails près la même que celle citée dans *L'Autobiographie en France*, Ed. Seuil, 1970, p. 14. -

Lejeune met en jeu des éléments appartenant à quatre catégories différentes:

1. Forme de langage:

- a) récit.
- b) en prose

2. Sujet traité: vie individuelle, histoire d'une personnalité.

3. Situation de l'auteur: identité de l'auteur (dont le nom renvoie à une personne réelle) et du narrateur.

4-. Position du narrateur:

- a) Identité du narrateur et du personnage principal,
- b) perspective rétrospective du récit.

"Est autobiographie: toute œuvre qui remplit à la fois toutes les conditions indiquées dans chacune des catégories. Les genre voisins de l'autobiographie ne remplissent pas toutes les conditions."⁶ Précise Lejeune.

1.1.2.2. Particularité du roman autobiographique :

Pour qu'il y ait donc autobiographie, il faut qu'il y ait identité de l'auteur, du narrateur et du personnage principal. Quant au roman-autobiographique, Philippe Lejeune l'appelle ainsi :

"Tous les textes de fiction dans lesquels le lecteur peut avoir des raisons de soupçonner, à partir des ressemblances qu'il croit deviner, qu'il y a identité de l'auteur et du personnage, lui, a choisi de nier cette identité, ou du moins de ne pas l'affirmer."⁷

⁶ Philippe Lejeune, *Le Pacte autobiographique*, Ed. Seuil, 1975, p. 14. - Cette définition est à quelques détails près la même que celle citée dans *L'Autobiographie en France*, Ed. Seuil, 1970, p. 14. -

⁷ Philippe Lejeune, *Le pacte autobiographique*, op. cit., p. 25.

Nous avons tenu à donner une place importante à la définition de *l'autobiographie* et à celle du *roman-autobiographique* car ces deux genres se recoupent sur plusieurs points. Si nous avons cherché à mettre en relief les "signes" qui permettent l'identification de ces genres, c'est parce qu'ils tendent à s'enchevêtrer, à fusionner à tel point que la critique et la théorie littéraire contemporaines ont conclu que:

"Dans ces dix dernières années, (...) le roman autobiographique littéraire s'est rapproché de l'autobiographie au point de rendre plus indécise que jamais la frontière entre les deux domaines." ⁸

Ainsi, dans cette perspective, l'approche de Philippe Lejeune nous paraît la plus proche de notre projet d'analyse. Nous verrons les possibilités de son application sur l'œuvre que nous nous proposons d'étudier. Retenons-en donc les trois points essentiels tels que les énonce Lejeune:

- Celui qui écrit l'autobiographie est «une personne réelle»: l'auteur se trouve identifié au narrateur.
- Cette «personne réelle» raconte «sa vie individuelle», «l'histoire de sa personnalité»: l'auteur est lui-même le personnage dont il parle, le «racontant» est le «raconté». Le mot «Histoire» suggère que le lecteur devra décèler dans l'écrit un ordre chronologique approximatif correspondant aux moments les plus saillants de la vie de l'écrivain.
- Ce récit de vie se fera dans une perspective rétrospective, c'est-à-dire qu'il s'agit d'une «narration ultérieure» retraçant à la fois le passé lointain et récent de l'auteur. Dans ce cas, la mémoire est un instrument précieux et incontournable pour remonter et parcourir la machine du temps.

⁸ Philippe Lejeune, *Moi aussi*, Ed. Seuil, 1985, p.24.

Avant de revenir sur tous ces points sur la base du corpus choisi, essayons d'abord de nous interroger, avec plus de précision, sur la notion même d'autobiographie pour cela – et ceci précisera le choix que nous faisons de nous approcher de son optique – nous essayerons dans le point suivant de dégager quelques idées essentielles à partir de ce que Philippe Lejeune appelle "le pacte autobiographique".

CHAPITRE DEUXIÈME

***"Le pacte autobiographique" de
Philippe Lejeune :
Extraits commentés***

1.2.1. REGARD SUR L'OUVRAGE DE LEJEUNE

1.2.1.1. Point de vue :

Philippe Lejeune travaille dans le champ spécifique de l'autobiographie. "*Le pacte autobiographique*" est marqué par la critique dans lequel il notait toute l'importance de la construction de la vérité pour l'écriture intime.

Lejeune nous revient à travers son œuvre, qui se veut une étude sur l'autobiographie appuyée sur l'analyse de textes qualifiés de cas limites. À la première lecture, nous avons tendance à reprocher un manque de rigueur pour le choix des textes étudiés par l'auteur. Ce qu'il appelle, en effet, ses cas limites sont souvent des textes qui ne touchent que de très loin la véritable autobiographie, du moins au sens où l'entend Philippe Lejeune. Nous lisons sur la quatrième page de couverture de l'ouvrage considéré :

" Le choix des textes s'explique par le désir critique de l'interprète. L'interprétation délibérée, comme la lecture naïve, est un processus de transformation du texte."

Ce nouveau cas limite que nous présente Lejeune pose la sempiternelle question du "*où s'arrête l'autobiographie et où commence la fiction ?*" Et d'autres encore : comment mémoire et imagination se rencontrent pour construire des données historiques ? Est-ce qu'une personne peut rendre le témoignage exact d'une expérience collective ? Qui le décide et en vertu de quel pouvoir ? Et si le mensonge ou la fiction n'était que finalement qu'un complémentaire de la vérité ?

1.2.1.2. L'engagement de l'auteur qui raconte sa vie :

Philippe Lejeune a tenté d'établir des bases théoriques qui permettent de mieux cerner le genre autobiographique en posant d'abord et avant tout la définition de l'autobiographie: "*Récit rétrospectif en prose qu'une personne réelle fait de sa propre existence, lorsqu'elle met l'accent sur sa vie individuelle, en particulier sur l'histoire de sa personnalité*". Lejeune a, en outre, forgé un concept, celui du pacte

autobiographique : "*Pour qu'il y ait une autobiographie, il faut que l'auteur passe avec ses lecteurs un pacte, un contrat, qu'il lui raconte sa vie en détail, et rien que sa vie.*"

Au delà de ces questions, on persiste une, celle qui est le refrain du livre de Lejeune: comment le personnage-narrateur se représente-t-il dans le texte? La représentation de moi dans une autobiographie est d'abord une représentation projetée par l'auteur. Quant à la représentation du moi de l'auteur dans un roman, il semble qu'elle soit d'abord une projection du toi par un critique...Selon Lejeune, les auteurs d'autobiographies nouent un pacte – explicite ou non – avec leur lecteur, qui consiste pour l'auteur à se montrer tel qu'il est, dans « *toute la vérité de la nature* » quitte à se ridiculiser ou à montrer ses défauts. C'est un engagement que prend l'auteur à raconter directement sa vie, ou en partie dans un esprit de vérité. Seul le problème de la mémoire peut aller à l'encontre de ce pacte. En contrepartie de cette mise à nu parfois difficile (qui distingue fondamentalement l'autobiographie de la fiction), l'auteur est en droit d'attendre de son lecteur un jugement approprié et équitable.

Introspection d'une part, exigence de vérité d'autre part, ce double mouvement caractérise le genre autobiographique. Cependant, de multiples paramètres (les déficiences ou non de la mémoire, le défaut ou l'excès de sincérité, la méthode adoptée, etc.) rendent toujours singulière la démarche de celui qui entreprend de faire le récit de sa propre existence.

1.2.2. LES GRANDS AXES DE L'OUVRAGE DE LEJEUNE

- Un pacte autobiographique c'est l'engagement que prend un auteur de raconter directement sa vie (soit une partie, soit un aspect de sa vie dans un esprit de vérité.)
- Le pacte autobiographique s'oppose au pacte de fiction. Quelqu'un qui nous propose un roman (même s'il est inspiré de sa vie) ne nous demande pas de

croire pour de bon à ce qu'il raconte : mais simplement de jouer à y croire.

- L'autobiographe, lui, nous promet que ce qu'il va nous dire est vrai, ou, du moins, est ce qu'il croit vrai. Il se comporte comme un historien ou un journaliste, avec la différence que le sujet sur lequel il promet de donner une information vraie, c'est lui-même.
- Si nous, lecteur, nous jugeons que l'autobiographe cache ou altère une partie de la vérité, nous pourrions penser qu'il ment. En revanche il est impossible de dire qu'un romancier ment : cela n'a aucun sens, puisqu'il ne s'est pas engagé à nous dire la vérité. Nous pouvons juger ce qu'il raconte vraisemblable ou invraisemblable, cohérent ou incohérent, bon ou mauvais, etc., mais cela échappe à la distinction du vrai et du faux.
- Conséquence : un texte autobiographique peut être légitimement vérifié par une enquête (même si, dans la pratique, c'est très difficile!). Un texte autobiographique engage la responsabilité juridique de son auteur, qui peut être poursuivi par exemple pour diffamation, ou pour atteinte à la vie privée d'autrui. Il est comme un acte de la vie réelle, même si par ailleurs il peut avoir les charmes d'une œuvre d'art.
- Comment se prend cet engagement de dire la vérité sur soi ? A quoi le lecteur le reconnaît-il ? Parfois au titre : mémoires, (Souvenirs, Histoire de ma vie..), Parfois au sous-titre ("autobiographie", "récit", "souvenirs", "journal"), Dès fois simplement à l'absence de mention "roman", Parfois il y a une préface de l'auteur, ou une déclaration en 4^{ème} page de couverture, Enfin très souvent le pacte autobiographique entraîne l'identité de nom entre l'auteur dont le nom est sur la couverture, et le narrateur-personnage qui raconte son histoire dans le texte.
- Autre conséquence : on ne lit pas de la même manière une autobiographie et un roman. Dans l'autobiographie, la relation avec l'auteur est embrayée (il vous

demande de le croire, il voudrait obtenir votre estime, peut-être votre admiration ou même votre amour, votre réaction à sa personne), tandis que dans le roman elle est débrayée (vous réagissez librement au texte, à l'histoire, vous n'êtes plus une personne que l'auteur sollicite).

1.2.2.1. Difficultés rencontrées pour nouer un pacte autobiographique :

L'auteur d'une autobiographie se heurte à de nombreuses difficultés pour ce qui est du respect du pacte autobiographique, parmi lesquelles :

- le problème de la mémoire,
- la nécessité du recours à des témoignages tiers,
- le refoulement éventuel d'un souvenir douloureux,
- la censure morale (pudeur) imposée par les convenances,
- la nécessité éventuelle d'atténuer des vérités trop extravagantes pour rendre crédible le récit,
- l'impossibilité de se connaître exactement et objectivement,
- la conformité au message argumenté que l'œuvre s'est donné pour but de transmettre ou de démontrer,
- le caractère nécessairement esthétique de l'autobiographie, qui peut empêcher de révéler la vérité,
- l'authenticité : le souci d'ordonner sa narration, de donner un sens à ses actes en les prenant avec du recul peut inciter un auteur à proposer une image falsifiée reconstruite de lui-même
- l'inachèvement : l'autobiographie est en effet vouée à être inachevée, et c'est un truisme : l'auteur ne peut pas raconter sa mort...

1.2.2.2. Pourquoi écrire son autobiographie ?

Ceci d'une part, d'autre part, différents facteurs entraînent un auteur à rédiger son autobiographie, et notamment :

- la volonté de laisser un témoignage, de lutter contre l'oubli,
- la volonté d'accéder à la postérité par l'écrit,
- la nécessité de se soulager, de se libérer d'un poids, voire de se confesser,
- l'envie de s'analyser pour mieux se connaître, de dresser une image de soi,
- bilan de sa vie, de se remettre en question...
- l'obligation de se justifier,
- la possibilité de l'utiliser pour défendre une thèse, un point de vue, ou transmettre un message, parfois au détriment de l'impartialité et de la justesse des faits,

Par ailleurs, l'autobiographie présente de nombreux intérêts pour son lecteur, par exemple :

- la possibilité de s'identifier à l'auteur grâce au caractère universel de certains faits présentés (par exemple, la naissance, l'enfance, l'amour, la mort, etc.),
- la possibilité de tirer une leçon de la vie exposée au bénéfice de la sienne,
- les qualités littéraires de l'œuvre,
- la possibilité de mieux comprendre la personne, ou son œuvre,

CHAPITRE TROISIÈME

***Polémique autour
de
l'autobiographie***

Nous ne manquons cependant pas de noter que le problème de l'autobiographie n'a pas manqué d'éveiller d'autres commentaires intéressants depuis plus d'un siècle, date à laquelle la critique littéraire a commencé à s'intéresser à ce genre d'écriture. Entre autres, nous pouvons remarquer que Jean Starobinski relève que l'écriture autobiographique exige :

"D'abord l'identité du narrateur et du héros de la narration. Elle exige ensuite qu'il y ait précisément narration et non pas description. La biographie n'est pas un portrait ; ou, si on peut la tenir pour un portrait, elle y introduit la durée et le mouvement."⁹

1.3.1. L'AUTOBIOGRAPHIE AUX YEUX DES CRITIQUES

1.3.1.1. Les détracteurs :

En effet, Jean Starobinski refuse de parler de genre littéraire et nie l'existence d'un style ou d'une forme autobiographique. Pour lui

"L'autobiographie n'est certes pas un genre "régulé" : elle suppose toutefois réalisées certaines conditions de possibilité, qui apparaissent au premier chef comme des conditions idéologiques (ou culturelles) : importance de l'expérience personnelle, opportunité d'en offrir la relation sincère à autrui."¹⁰

Ainsi, son avis est qu' :

"Il ne s'agit pas ici, à proprement parler, d'un genre littéraire."¹¹

Daniel Bognous rejoint cette position et affirme pour sa part que :

⁹ Jean Starobinski, *Le style de l'autobiographie*, op. cit. p. 257.

¹⁰ Jean Starobinski, *Le style de l'autobiographie*, op. cit. p. 260.

¹¹ Jean Starobinski, *Le style de l'autobiographie*, op. cit. p. 257.

"Le paradoxe de l'autobiographie est de ne pouvoir être un genre sans s'annuler comme telle."¹²

Ce point de vue traduit un certain malaise ressenti parfois chez les autobiographes eux-mêmes : comment s'inscrire dans un genre - ou non-genre - comme l'autobiographie sans perdre de vue son originalité, celle-là même qu'est la raison d'être du récit autobiographique.

Par ailleurs, s'inscrire en faux contre la pratique autobiographique tout en voulant écrire sa vie et présenter l'œuvre comme la transcription de l'histoire réelle de l'auteur, c'est porter atteinte à la fois à cette volonté et à la perception que va en avoir le lecteur. Du reste, pourquoi écrire une autobiographie qui ne serait pas reçue comme telle ? Cette question propre à l'autobiographie peut être soulevée concernant les autres genres ; écrire un roman c'est à la fois s'inscrire et s'inscrire en faux dans/contre le roman ; c'est en fait une preuve d'invention face à ce genre littéraire.

Mais, la problématique n'est pas exactement identique, car les personnages fictifs et les narrateurs peuvent s'introduire sans difficulté, semble-t-il, dans les grandes catégories littéraires que sont les genres ; ils sont les créatures de la littérature et ils ne peuvent y échapper. Alors que l'autobiographie traite de personnes réelles qui vivent hors d'elle et qui racontent elles-mêmes leurs histoires. L'autobiographie soulève alors les passions à cause de l'idéologie qui l'accompagne et qui en fait un acte unique relevant d'une vie et d'un individu tout aussi singulier qu'unique.

Deux remarques s'imposent dans ce cas pour répondre à une préoccupation légitime, quoiqu'un peu idéalisante, de l'autobiographie : le personnage autobiographique est tout aussi un être de papier qu'une chair humaine ; deuxièmement, le genre autobiographique est un genre littéraire comme un autre, ni plus ni moins noble.

¹² Daniel Bounous, *Vices et vertus des cercles, l'autoréférence en poétique et pragmatique*, Ed. La Découverte, 1989, p. 99.

Par ailleurs, l'écrivain, quel qu'il soit, qui transgresse les règles ne peut prétendre les ignorer. Il ne peut que les prendre en compte, que ce soit dans un sens ou dans un autre. On écrit toujours en fonction des règles, que ce soit pour ou contre.

1.3.1.2. *L'autobiographie : entre partisans et détracteurs :*

Dans une position intermédiaire (entre les tenants de l'autobiographie comme genre et ceux qui la tiennent pour un non-genre), Elisabeth W. Bruss affirme que :

"La force de l'autobiographie en tant que genre et les traits saillants qui l'ont distinguée au cours de son histoire des autres types de discours sont contextuels plutôt que formels",¹³ énonçant plus loin qu' :

"Il n'y a ni séquence narrative, ni longueur stipulée, ni structure métrique, ni style qui appartiennent en propre à l'autobiographie ou suffirait à la différencier de la biographie, voire de la fiction."¹⁴

Néanmoins, trois valeurs peuvent caractériser selon elle l'autobiographie comme genre : la vérité, l'acte (autobiographique) et l'identité. Le problème des autobiographies fausses peut être soulevé au niveau du premier point. Elisabeth W. Bruss semble ne pas les considérer comme relevant du genre autobiographique. Relevons d'ailleurs que l'emploi de termes tels que "fausse autobiographie" est assez équivoque : il rassemble deux contraires qui semblent irréconciliables.

Une autobiographie qui est fausse est-elle apte à porter ce nom ? Le fait même que son emploi soit toléré et de plus en plus intégré montre un début de fléchissement dans l'horizon d'attente autobiographique : la vérité reste au centre de l'attente sans en être l'obsession. Il y a sans doute un déplacement qui s'opère vers le souci psychologique, le travail d'écriture, etc.

¹³ Elisabeth W. Bruss, *L'autobiographie au cinéma, la subjectivité devant l'objectif*, *Poétique*, n°56, novembre 1983, p. 464.

¹⁴ Idem.

Néanmoins, cette tendance reste le lot d'une certaine production autobiographique (cas de l'autobiographie critique ou nouvelle). La production de masse, elle, reste moins perméable aux changements. Remarquons à ce stade qu'il peut y avoir des autobiographies apocryphes, des récits de vie recueillis et rapportés par une tierce personne, ce qui ajoute à la confusion.

Selon Elisabeth W. Bruss, l'acte autobiographique relève d'une démarche personnelle (du scripteur), alors que l'identité est celle de l'auteur, du narrateur et du protagoniste. Cette identité s'apparente selon Elisabeth Bruss à une confusion entre le sujet du discours (ou sujet de l'énonciation) et le sujet de la phrase (ou sujet de l'énoncé). Ainsi, le moi autobiographique

"Se met à ressembler moins à un être autonome et plus à une "position abstraite" qui apparaît lorsqu'un certain nombre de conventions déconvergent, et disparaît lorsque les conventions dont elle dépend sont abandonnées."¹⁵

Par ailleurs, après avoir constaté la fragilité du statut particulier de l'autobiographie en tant que genre, et la fausse unicité du moi autobiographique, elle conteste le primat de l'existence (du sujet donc) sur le discours (le langage) :

"S'il est impossible de caractériser et de montrer le soi au cinéma (...) le discours qui pouvait sembler n'être qu'un reflet ou un instrument du moi, devient son fondement et la condition même de son existence."¹⁶

Ces constatations servent à remettre en cause certaines idées reçues et à mettre en évidence le rapport dialogique entre existence et discours, sujet de l'énoncé et sujet de l'énonciation, stabilité et variabilité des genres. Néanmoins, elles donnent l'impression de rester dans le cadre de l'unicité et de la hiérarchisation des rapports en se

¹⁵ Elisabeth W. Bruss, *L'autobiographie au cinéma, la subjectivité devant l'objectif*, op. cit. p. 465.

¹⁶ Elisabeth W. Bruss, *L'autobiographie au cinéma, la subjectivité devant l'objectif*, op. cit. p. 463.

contentant d'inverser les ordres : discours avant existence, sujet de l'énonciation avant sujet de l'énoncé, écriture avant vie et présent avant passé.

Daniel Oster conteste lui plutôt l'idéologie autobiographique :

"L'idée même que quelqu'un racontant sa vie, fasse quelque chose d'important, quelque chose même qui puisse être fait, s'impose comme une évidence qui semble interdire le moindre questionnement, une sorte de violence, comme venue du sujet lui-même, est là pour en imposer."¹⁷

Pour plusieurs raisons, l'autobiographie devient une évidence :

"L'égard dû à la personne humaine ou à l'être réputé unique de la génétique ou à l'individu que préservent les droits de l'homme, dispose autour de l'autobiographie un halo protecteur. On est bientôt pris au piège de son énonciation ; la preuve que l'autobiographe dit vrai, c'est qu'il le dit."¹⁸

Il propose d'inclure dans le champ autobiographique :

"Les correspondances officielles ou privées, les cartes postales de vacances, l'album de photographies, les objets rassemblés par le curriculum vitae, le testament, les interviews médiatiques, les préfaces, la conversation mondaine ou amoureuse, et jusqu'au monologue intérieur où le sujet se raconte quotidiennement sa propre histoire."¹⁹

Cet inventaire a peut-être pour objet de signaler l'éclatement du champ autobiographique. Toutefois, le rôle du chercheur, nous semble-t-il, est de chercher l'ordre dans le désordre, et non le contraire. Ce qui manque aux objets cités c'est l'étalement dans la durée et le déploiement dans le temps. Il leur manque aussi l'acte constitutif de l'autobiographie : la prise de décision consciente et réfléchie de raconter sa vie, et nous sommes tentée d'ajouter : aux autres.

¹⁷ Daniel Oster, *Autobiographie, Encyclopaedia universalis*, 1989, p. 481.

¹⁸ Idem.

¹⁹ Daniel Oster, *Autobiographie*, op. cit., 1989, p. 482.

Cependant, une autobiographie non publiée est une autobiographie incomplète, irréaliste et inachevée. Personne *a priori* n'a besoin de se raconter sa vie, il la connaît déjà par cœur, et personne ne peut être à la fois auteur-manipulateur et lecteur crédule. Une autobiographie ne se réalise pleinement que dans sa réception comme telle, et pour en revenir à Philippe Lejeune, nous admettons que :

"Pour qu'il y ait autobiographie (et plus généralement littérature intime), il faut qu'il y ait identité de l'auteur, du narrateur et du personnage."²⁰

Il faut également que l'auteur passe avec ses lecteurs un pacte, qu'il raconte sa vie en détail, et rien que sa vie précise Lejeune.

1.3.2. LEJEUNE ET L'AUTOBIOGRAPHIE EN QUESTION

1.3.2.1. Identité de l'auteur puis du narrateur :

Philippe Lejeune, partisan d'une toute autre vision de l'autobiographie (insistant sur son statut de genre) propose d'elle la définition déjà citée ci-dessus :

"Récit rétrospectif en prose qu'une personne réelle fait de sa propre existence, lorsqu'elle met l'accent sur sa vie individuelle, en particulier sur l'histoire de sa personnalité."²¹

Certaines conditions, comme le récit, la perspective rétrospective, la vie individuelle comme sujet principal, peuvent être remplies partiellement, alors que les deux conditions principales : identité de l'auteur puis du narrateur, et du narrateur et du personnage principal, sont à remplir, selon lui, complètement

"Une identité est, ou n'est pas, il n'y a pas de degré possible, et tout doute entraîne une conclusion négative."²²

²⁰ Philippe Lejeune, *Le pacte autobiographique*, op. cit p. 15.

²¹ Philippe Lejeune, *Le pacte autobiographique*, op. cit p. 14.

²² Philippe Lejeune, *Le pacte autobiographique*, op. cit p. 15.

C'est ce que nous aurons l'occasion de démontrer précisément à travers le roman de Vallès *L'Enfant*.

Cette identité se manifeste par le nom propre de l'auteur :

"Dans les textes imprimés toute l'énonciation est prise en charge par une personne qui a coutume de placer son nom sur la couverture du livre, et sur la page de garde, au-dessus ou au-dessous du titre du volume."²³

D'où l'intérêt de ce nom propre pour Philippe Lejeune : plus l'auteur est connu, plus son autobiographie sera prise au sérieux

"Peut-être n'est-on véritablement auteur qu'à partir d'un second livre, quand le nom propre inscrit en couverture devient le "facteur commun" d'au moins deux textes différents."²⁴

Cette affirmation n'est que partiellement vraie : un scripteur peut publier plusieurs livres sans avoir le statut social d'auteur ni la reconnaissance du public. Il peut rester aussi anonyme et inconnu qu'au temps de la publication de son premier livre, alors que d'autres ont bâti leur renommée littéraire sur un seul livre qui peut être autobiographique.

D'ailleurs, de plus en plus de premiers livres sont d'ordre autobiographique. Du moment que la condition principale est relative au problème d'identité, pourquoi faire intervenir d'autres considérations alors que celle-ci, assez suffisante, est remplie.

Lejeune considère que :

"si l'autobiographie est un premier livre, son auteur est donc un inconnu, même s'il se raconte lui-même dans le livre : il lui manque, aux

²³ Philippe Lejeune, *Le pacte autobiographique*, op. cit, p. 22-23.

²⁴ Philippe Lejeune, *Le pacte autobiographique*, op. cit, p. 23.

yeux du lecteur, ce signe de réalité qu'est la production antérieure d'autres textes (non autobiographiques) indispensables à ce que nous appellerons "l'espace autobiographique."²⁵

Néanmoins, il oublie que la réception peut être immédiate mais aussi décalée dans le temps. Des romans publiés après l'autobiographie peuvent aussi bien constituer l'espace autobiographique que s'ils la précédaient car l'ordre de lecture ne suit pas automatiquement l'ordre de publication.

En plus, les éditions de poche, les œuvres complètes, les changements de collection et les rééditions faussent le jeu chronologique des publications. Un espace autobiographique peut très bien se constituer et il est donc intéressant d'étudier l'influence que peut avoir le premier livre autobiographique sur la production ultérieure de l'auteur. On cherchera toujours et on retrouvera le plus souvent le "je" de l'auteur.

L'autobiographe poursuivra le romancier et la question autobiographique restera au centre de l'écriture. Le lecteur suivra à la trace le romancier dans son autobiographie et l'autobiographe dans ses romans. On n'écrit — et publie — pas impunément sa vie.

L'autobiographie suppose qu'il y ait :

"Identité de nom entre l'auteur tel qu'il figure par son nom sur la couverture, le narrateur du récit et le personnage dont on parle."²⁶

Elle est donc, comme nous l'avons dit, une affaire d'identité assumée sur les plans paratextuel (nom de l'auteur sur la première et la quatrième page de couverture, préface, postface, avertissement, mise en garde, prière d'insérer, notice biographique et bibliographique, etc.) et textuel (nom du personnage qui renvoie au nom de l'auteur). A ce niveau également, nous sera-t-il de vérifier cette affirmation dans le roman de Vallès ?

²⁵ Philippe Lejeune, *Le pacte autobiographique*, op. cit., p. 23.

²⁶ Philippe Lejeune, *Le pacte autobiographique*, op. cit., pp. 23-24.

La véracité des faits n'est pas aussi déterminante :

"L'autobiographie suppose une identité assumée au niveau de l'énonciation, et tout à fait secondairement, une ressemblance produite au niveau de l'énoncé."²⁷

Remarquons que dans le deuxième cas, on parle de (simple) ressemblance et non d'identité. Cette ressemblance est considérée par ailleurs comme secondaire. La dite ressemblance réalisée, celle de la non actualisation du contrat/pacte identitaire, crée le roman autobiographique.²⁸ Dès lors, une contradiction apparaît : comment parler d'œuvre de fiction quand la ressemblance avec la vie de l'auteur est flagrante ? La non-signature du pacte autobiographique ne devient-elle pas dans ce cas une clause de style, d'autant que le roman autobiographique **"se définit au niveau de son contenu"**?²⁹ Que peut-on penser alors des autobiographies apocryphes, anonymes ou à dessein fausses et des auto-fictions qui font, elles, partie du domaine autobiographique selon cette classification ?

Pour Lejeune :

"Une fiction autobiographique peut se trouver "exacte", le personnage ressemblant à l'auteur ; une autobiographie peut être "inexacte", le personnage présenté différant de l'auteur ; ce sont là question de fait (...) qui ne changent rien aux questions de droit, c'est à dire au type de contrat passé entre l'auteur et le lecteur."³⁰

L'emploi de cette notion peut d'ailleurs prêter à beaucoup de malentendus. Un lecteur biographique ou autobiographique peut voir la personne de l'auteur dans tout ce qu'il écrit. Cette attitude n'est nullement malade ni extrême ou alors c'est une maladie

²⁷ Philippe Lejeune, *Le pacte autobiographique*, op. cit., p. 25.

²⁸ "texte de fiction dans lequel le lecteur peut avoir des raisons de soupçonner à partir des ressemblances qu'il croit deviner qu'il y a identité de l'auteur et du personnage, alors que l'auteur, lui, a choisi de nier cette identité, ou du moins de ne pas l'affirmer", Philippe Lejeune, *Le pacte autobiographique*, op. cit., p. 25.

²⁹ Philippe Lejeune, *Le pacte autobiographique*, op. cit., p. 25.

³⁰ Philippe Lejeune, *Le pacte autobiographique*, op. cit., p. 25.

largement partagée surtout dans le milieu de la critique littéraire des masses média (radio, télévision, journaux et magazines plus ou moins spécialisées). Cette lecture qui risque parfois d'être réductrice, peut aussi être enrichissante en donnant un côté vivant à l'écrit.

De nos jours, L'application fréquente d'une lecture (auto)biographique à la production romanesque confirme un changement de rapport déjà observé entre le roman et l'autobiographie qui penche plutôt en faveur de cette dernière. Celle-ci occupe une place de plus en plus grandissante dans le domaine littéraire alors que :

"Ce n'est pas avant le début du dix-neuvième siècle que lui (Cf. Mémoire) fut substitué le terme "autobiographie", désignant désormais une activité littéraire digne de respect."³¹

1.3.2.2. Que présente l'espace autobiographique aux lecteurs ?

Par ailleurs, l'espace autobiographique - déjà cité ci-dessus - présente aux lecteurs :

"Les romans non seulement comme des fictions renvoyant à une vérité de "la nature humaine", mais aussi comme des fantasmes révélateurs d'un individu qu'est l'auteur."³²

Dès lors, on peut se demander si l'espace autobiographique ne doit être réservé qu'aux écrivains ayant en main leur autobiographie, comme un diplôme donnant accès à un cercle fermé de privilégiés ou doit-il être plus accessible aux autres n'ayant pas accompli cet exercice périlleux, surtout de nos jours où il y a abondance de romans s'inspirant des vies personnelles de leurs auteurs :

"Le roman est lieu du possible — de l'infinité des possibles —, sur le papier tous les fantasmes peuvent être réalisés, toutes les revanches sont concevables. Dans l'immense développement, depuis Proust, du "roman-

³¹ Elisabeth W. Bruss, "L'autobiographie considérée comme acte littéraire", *Poétique*, n°17, janvier 1974, p.19.

³² Philippe Lejeune, *Le pacte autobiographique*, op. cit, p. 42.

autobiographie", ³³ le narrateur en prend à son aise, avec les contingences, il se libère des contraintes du réel, il refait le monde, réécrit sa vie, il vide son sac, il règle ses comptes." ³⁴

Michel Raimond affirme, dans ce sens, qu'un espace autobiographique peut être constitué uniquement de romans autobiographiques et d'œuvres romanesques sans qu'il soit pour autant ni manchot ni boiteux. C'est dans ce cas, un espace ouvert où l'autobiographie reste à écrire. Elle est le pas à faire, le livre à venir — avenir — ou le livre impossible, précise encore Michel Raimond.

Lejeune traite aussi, à sa manière, le problème de la littérarité de l'autobiographie, ou du moins il en est conscient. Il sait qu'il n'est pas aisé d'

"Opposer nettement des choses assez proches (comme l'autobiographie littéraire et certains romans autobiographiques) et réunir des choses relativement différentes." ³⁵

Mais, qu'est ce qui peut différencier une autobiographie littéraire d'une autobiographie non littéraire ? L'intention de l'auteur ? La décision du lecteur ? Les deux à la fois ? Le vague persiste. Peut-être doit-on envisager un pacte autobiographique littéraire. Nous entendons par là l'existence d'un espace autobiographique antérieur ou postérieur à l'autobiographie, la mention "Roman" qui désigne parfois sur la couverture un objet littéraire par opposition au reportage documentaire, la reconnaissance littéraire de l'auteur, la valeur littéraire de son livre et de la collection dans laquelle il s'insère, en tenant compte de l'avis de la presse et de la critique littéraire. Tous ces facteurs ont une influence sur le mode de réception de l'autobiographie mais ne sont pas suffisants à eux seuls bien sûr. Le terme de "littérarité" (en lui-même) est d'ailleurs hautement problématique.

³³ C'est ce que nous avons tenté d'expliquer ci-dessus

³⁴ Michel Raimond, *Le Roman*, Ed. Armand Colin, 1989, p. 73.

³⁵ Philippe Lejeune, *Moi aussi*, Ed. Seuil, Coll. poétique, 1986, p. 15.

* * * *

En conséquence, pour mieux avoir à baliser notre domaine de recherche, nous redirons avec Philippe Lejeune que la définition de l'autobiographie était nécessaire. Si la perspective principalement rétrospective qui différencie l'autobiographie du journal intime est plutôt une affaire de degré, ce qui distingue l'autobiographie de l'autoportrait ou de l'essai prête à ambiguïté dans de nombreux cas, la frontière thématique et chronologique entre les deux étant infime.

Néanmoins cela a l'avantage d'ouvrir notre réflexion à la problématique suivante : Qu'est ce qui nous permet de parler d'un projet autobiographique qui gèrerait la structure interne de *l'Enfant*? Autrement dit qu'est ce qui nous autorise à parler de *l'Enfant* comme un roman autobiographique ? Vallès a-t-il écrit une véritable fiction ? C'est à-dire un roman où le personnage principal ressemble à l'auteur et a vécu la même expérience que lui. C'est en fait, en partant du principe de l'identité auteur-narrateur-personnage énoncé par Philippe Lejeune qu'une réponse à ces questions pourra être apportée.

Ainsi une question primordiale s'impose : S'écrire, est-ce le projet de Vallès ? La réponse à cette question n'est absolument pas simple, la lecture de *l'Enfant* plonge le lecteur dans une ambiguïté, celui-ci se pose plusieurs fois la question concernant sa compétence ? Est-il un « bon » lecteur ? N'est-il pas plutôt en train d'agrandir par ses erreurs et ses écarts d'analyse le vide sémantique ? Ou encore de passer à côté des mots clés permettant l'analyse du corpus (autobiographie – écriture du moi – identité - enfant – famille – éducation- société) ?

Par ailleurs, l'œuvre vallésienne est à la fois composée d'un mélange de récit historique³⁶ et d'un récit de vie se rapportant à l'enfance malheureuse de l'écrivain, ces deux modes d'écriture alternent d'un chapitre à l'autre jusqu'à s'entrelacer et se confondre à la fin. Tison Guillemette affirme que :

³⁶ Jules Vallès ne se pose pas en rival de l'historien mais il tient à apporter son témoignage afin de ressusciter la vérité. Toutefois, " la révolution de février 1848 et les sanglantes journées de juin de la même année ne sont même pas évoquées dans *l'Enfant*, alors qu'on sait que cette période fut déterminant dans la formation politique du futur écrivain." Précise Guillemette Tison

"(...) L'effacement du narrateur adulte. Certes le je est prépondérant dans le récit. Mais ce pronom représente tantôt le personnage enfant, tantôt le narrateur adulte ; l'emploi du présent de narration contribue à brouiller les pistes."³⁷

Vallès cède alors la parole à Jacques Vingtras qui s'empare de la narration et se charge de l'agencement et de la structure de l'œuvre. Jacques alterne à son tour les chapitres où il narre son histoire (représentant curieusement les mêmes étapes que celles de Jules Vallès).

D'emblée, le lecteur conçoit la trilogie vallésienne comme une autobiographie. C'est précisément cette intuition qui nous a déterminée à choisir *L'Enfant* comme corpus d'une image, celle de l'enfance malheureuse sur la base d'un récit autobiographique.

Parler d'image implique l'articulation entre un ouvrage à intention autobiographique et l'inscription de cette intention dans une œuvre à caractère fictionnel romancé. Nous aurons la possibilité de démontrer que l'appartenance de *L'Enfant* au genre autobiographique n'est pas aussi certaine qu'elle le paraît au premier abord.

En conséquence, qu'est-ce qui fait que le projet autobiographique de Vallès se transforme en fiction et qu'est-ce qui pousse l'auteur à mettre l'étiquette roman sur la première page de cette œuvre?

Le principe d'identité auteur-narrateur-personnage s'avérant insuffisant pour nous fournir des éléments de réponse, nous nous trouvons dans l'obligation de retourner aux autres termes de la définition de Lejeune et donc à la structure interne du roman puisque c'est dans le texte même que le narrateur opère le passage d'une écriture ouvertement autobiographique à une écriture fictive.

³⁷ Tison Guillemette, *L'Enfant - Jules Vallès*, profil 148, Ed. Hatier, 1992, p. 19.

Ce sont tous ces questionnements, déjà soulevés dans une perspective exclusivement théorique, auxquels, dans notre deuxième partie, nous allons essayer de répondre à partir de l'étude du premier volet de la trilogie de Jules Vallès : *l'Enfant*. Essayons d'abord de déceler la composition du corpus.

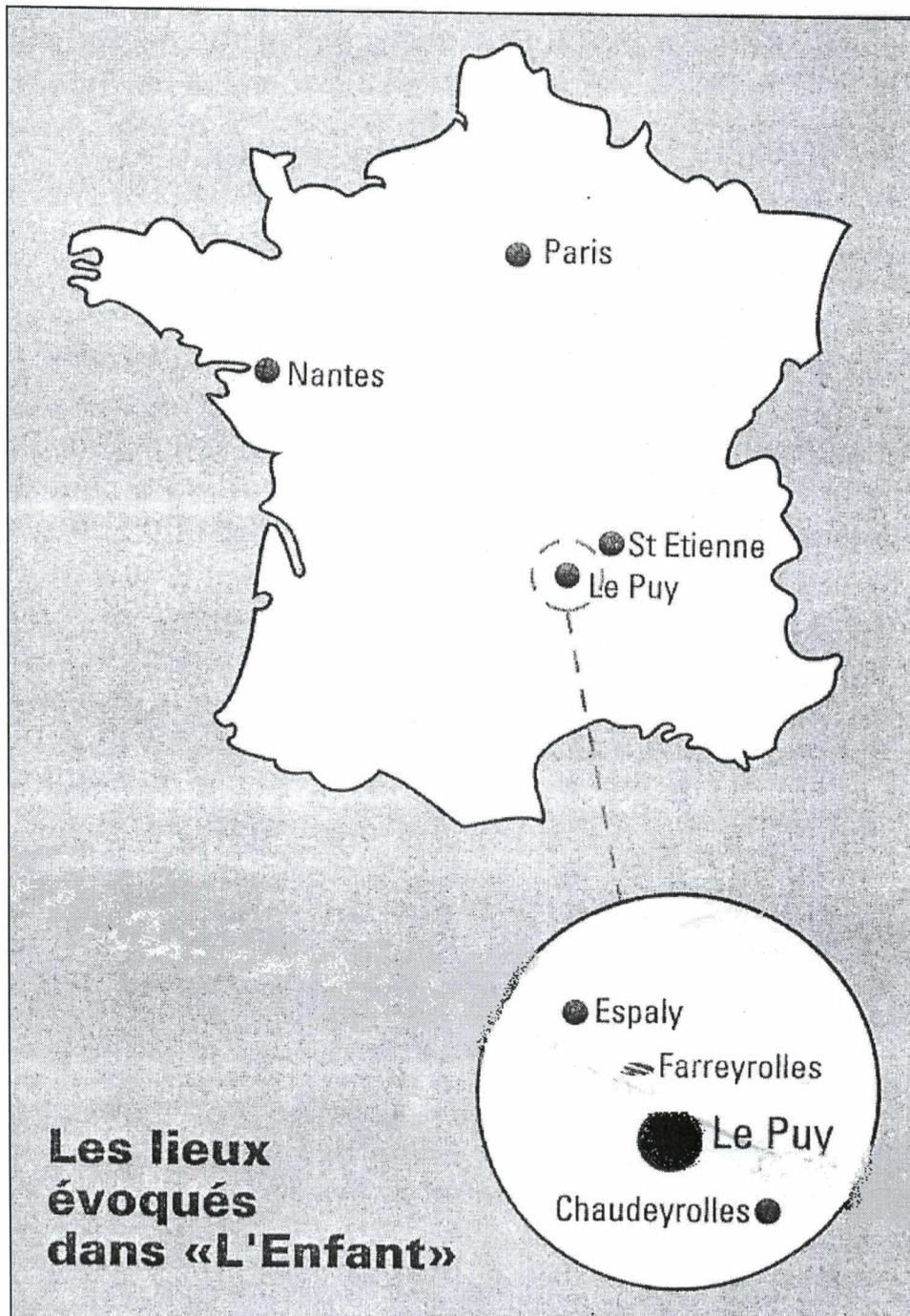
DEUXIÈME PARTIE

Analyse textuelle : Récit / Roman Autobiographique

" Il n'y a pas de vrai sens d'un texte. Pas d'autorité de l'auteur. Quoi qu'il ait voulu dire, il écrit ce qu'il a écrit. Une fois publié, un texte est comme un appareil dont chacun peut se servir à sa guise et selon ses moyens. Il n'est pas sûr que le constructeur en use mieux qu'un autre."

Paul VALÉRY - Variétés III -

- Le Puy-en-Velay (chapitre I à VIII),
- Saint-Étienne (chapitre IX à XVII),
- Nantes (chapitre XVIII à XXV), ce dernier volet incluant le *séjour de Jacques à Paris* (chapitre XXII et XXIII).



2.1.1. CHAPITRE I A VIII : LA PREMIÈRE ENFANCE

Le récit commence par une succession de questions: "*Ai-je été nourri par ma mère ? Est-ce une paysanne qui m'a donné son lait ?*"⁸ ce qui provoque une accumulation d'idées, une entrée brutale et violente dans le texte ; cela rythme également le récit. Le narrateur n'a pas un souvenir d'enfance complet. La phrase suivante vient confirmer cela "*Je n'en sais rien.*"⁹

En outre, cette première source est constituée à partir d'un grand nombre de souvenirs, souvent communs, banals, accumulés. Ces souvenirs sont la plupart du temps désordonnés, incohérents, mal organisés. Nous nous attarderons sur ce point dans la suite de notre analyse. Contentons-nous seulement ici d'en donner une brève présentation.

En conséquence, ces souvenirs se présentent en chaos dans la mémoire, ils ne sont pas reliés. Ce qui pose un vrai problème à tout écrivain voulant reproduire son enfance à travers un récit. Selon Eliane Itti :

"Des pièges guettent l'autobiographe."¹⁰

Quant à Philippe Lejeune, il précise que:

"Deux dangers guettent l'autobiographie: le relâchement de la pertinence, le récit devenant une simple promenade à travers des souvenirs éparpillés ; l'excès de pertinence qui transforme le récit en démonstration sèche et artificielle."¹¹

⁸ "L'Enfant" – chapitre I, op. cit., p.07.

⁹ Idem.

¹⁰ Eliane Itti, *La littérature du moi en 50 ouvrages*, Ellipses / Ed. Marketing S.A., 1996, p.217.

¹¹ Philippe Lejeune, *L'Autobiographie en France*, op. cit., p. 21.

Ainsi, l'écrivain est obligé de faire face à ce désordre et de créer des relations, de rendre cohérents et intelligibles ces souvenirs afin de donner aux lecteurs un texte valable, sensé, proportionné et harmonieux. Ce n'est pas le seul but de l'écrivain mais, Guillemette Tison révèle que :

"Jules Vallès avait donné pour titre à son livre, dans la première édition Jacques Vingtras I. Ce n'est qu'à partir de la deuxième édition, en 1881, que le titre deviendra l'Enfant. Il s'agit d'un glissement Significatif, qui souligne, de même que la dédicace apparue en même temps, la portée générale de Vallès entend donner à sa réflexion sur l'enfance. À travers son cas individuel, il invite donc le lecteur à réfléchir, d'une façon critique, sur l'enfance et l'adolescence." ¹²

Par ailleurs, l'incipit sur les fessées est étendu par son aspect fréquent et répétitif ce qui configure le roman en une scène. L'ordre suivi ensuite est significatif : le narrateur présente d'abord sa maison, ses voisins avant sa famille, ensuite son quartier et enfin sa ville.

2.1.1.1. Les figures du double : Le double du père

La présentation du père, se confond avec celle du collègue. Antoine Vingtras est le personnage le plus représentatif de la transition sociale dans cette famille. Il n'est désigné que rarement par son prénom ; sa première apparition dans le roman nous le montre occupé à tailler, gauchement comme tout ce qu'il fait d'ailleurs, un chariot de bois pour son fils.

C'est pourquoi, Antoine paraît presque entièrement altéré : il est toujours évoqué dans l'exercice de ses fonctions, que ce soit au collège – où son portrait passe par le biais des discours que tiennent les élèves sur lui – ou bien à la maison – où il, apparaît coiffé d'un bonnet grec et penché sur un rapiécage de vers latins.-

¹² Tison Guillemette, *L'Enfant - Jules Vallès*, profil 148, Ed. Hatier, 1992, p. 21.

À ce propos, Guillemette Tison affirme que :

" Jacques va être amené à côtoyer nombre d'adultes, (...) beaucoup de ces adultes sont dépeints comme des pères ou mères virtuels, qu'il compare à ses parents réels (...) à l'image de son père (...) les professeurs des différents lycées sont enfermés dans leur savoir, dans leurs obsessions et ne montrent que très rarement des qualités de compréhension." ¹³

Dans le premier volet de la trilogie vallésienne, les relations de Jacques avec ses parents tiennent une place primordiale dans le roman. Mais les personnages que nous pourrions appeler "secondaires" sont extrêmement nombreux. La plupart de ces personnages occupent dans le récit des fonctions proches de celles des parents. Nous pourrions les considérer comme des figures du double comme autant de « pères » ou de « mères » fictifs par rapport auxquels l'enfant se situe.

En conséquence, les figures du double reviennent souvent dans le texte. Ces figures représentent la résistance humaine qui structure la quête de l'identité du narrateur. Au détour des pages de *l'Enfant*, celles-ci s'affirment comme une méthode dans l'essai de l'interprétation de l'image de soi. Nous pouvons relever entre autres cet exemple frappant : M. Bergougnard, un camarade d'Antoine Vingtras, est le pire des personnages masculins dans *l'Enfant*. Il enseigne à Jacques que les philosophes de la Grèce battaient leurs fils. M. Bergougnard ira jusqu'à faire mourir, sous des coups, la petite Louissette. M. Vingtras joue aussi avec son fils ce rôle autoritaire en s'appuyant sur les pouvoirs des aïeuls. Dans ce sens, la comparaison avec un père « romain » en est longuement développée par le narrateur.

En effet, M. Bergougnard et M. Antoine Vingtras sont deux êtres à la fois profondément semblables et irrémédiablement différents. Ils sont incarnés dans deux corps et se font face devant un miroir dont Jacques est celui qui peut voir, en ces deux personnages, sa propre altérité.

¹³Tison Guillemette, *L'Enfant - Jules Vallès*, op. cit., p. 33-34.

Ces deux êtres représentent la figure symbolique de la maltraitance des enfants. Pour nous résumer, nous pouvons dire qu'à partir de l'image du père, multipliée à travers d'autres personnages, on pourrait aboutir à une autre image qui serait celle d'une enfance malheureuse marquée par l'humiliation et les punitions.

2.1.1.2. *Le double de la mère :*

Cela appui ce que nous avons évoqué à propos de l'image multipliée du père, et à l'instar de ce que nous avons développé, Jacques compare les mères des autres à la sienne. Nous pouvons d'ailleurs le constater lorsque le narrateur annonce que toutes les mères ne sont pas répressives et violentes sauf la mère de Ricard qui bat et humilie son fils elle aussi " *on l'a battu plus que jamais*" (p.140). Parfois les mères lui semblent trop tolérantes, dans le chapitre IV, au Puy, Mme Haussard laisse son enfant jouer sur le trapèze et la balançoire : " *Mme Haussard aime bien son fils, autant que ma mère m'aime ; et elle lui permet pourtant ce qu'on me défend !*" (p.34). Quant à Malatesta qui est interne du lycée de Saint-Etienne, sa mère lui envoie des friandises et de l'argent. Pour le narrateur cette mère est bien généreuse. Il est utile de noter que cet enfant, si assoiffé d'amour et d'affection découvre, dans beaucoup de femmes qu'il rencontre, le visage de la gaieté et de la tendresse qu'il n'a pas chez lui. Une idée illustrée, relevée dans le corpus est celle de la cousine Polonie, qui bien plus âgée que lui, le trouble et lui fait pressentir ce que c'est le bonheur.

Toutes ces figures du double présentent un point commun : c'est un immense besoin d'affection qui pousse Jacques à chercher en tout adulte le père ou la mère idéale. C'est pourquoi le sens du récit autobiographique de Jules Vallès est celui d'une quête de l'identité. Cependant, à travers les figures fondatrices de la personnalité de cet enfant que sont la mère et le père, et la distanciation progressive que prend cet enfant pour affirmer son identité ; le sens de sa vie reconstruite prend un élargissement du parcours individuel vers une dimension qui appartient à l'ordre collectif

Ainsi, c'est à partir de cette notion d'image des parents de Jacques et au cœur de cette dualité autobiographie / roman-autobiographique que le tracé de vie cède la place aux traces d'une vie. L'abîme creusé dans la linéarité du récit vallésien s'agrandit à

mesure que le narrateur s'obstine à raconter son enfance malheureuse. Une déchirure le blesse atrocement. Les manifestations de cette blessure ne s'installent pas, en fait, seulement dans le silence qui encercle les pages de *l'Enfant* où le narrateur tente de raconter son expérience enfantine. De plus, les scènes d'enfance se muent en scènes où il met en valeur une société aux contours effilés qui hantent ses souvenirs. L'objet de l'écriture se trouve donc remanié, d'une intention autobiographique vers un autre modèle d'écriture qu'est celui de la fiction romanesque.

En l'occurrence, les huit premiers chapitres de *l'Enfant* élaborent en succession maison-prison-collège, des escapades, des « vacances » qui soulignent le passage de l'enfermement à la liberté. Dans les deux premiers chapitres, la narration paraît plus partielle que dans le reste du texte et cela, pour mieux indiquer la mémoire imprécise de l'enfance.

2.1.2. CHAPITRE IX À XVII : LA VIE À SAINT-ÉTIENNE

Le début du chapitre IX signale le départ pour Saint-Étienne. Le père est ordonné selon ses nominations, voire ses frasques, du fait que le chapitre qui marque l'arrivée dans un espace géographique nous livre une version impubère de l'adultère.

2.1.2.1. *La découverte du nouveau quartier :*

En l'absence provisoire de sa mère, Jacques découvre son nouveau quartier et des familles accueillantes : le cordonnier Fabre et les épiciers Vincent dont la vie familiale est mouvementée. Avec ces "braves gens", le récit présente des équivalents explicites des paysans déjà indiqués dans le chapitre sur "La Famille".

Le chapitre sur " Le lycée " apparaît comme un modèle réduit d'une société et comme une expérience de la trahison paternelle. Dès lors que le père trompe sa femme, il ne lui paraît plus respecté comme dans la séquence du Puy.

2.1.2.2. *L'avarice de Mme. Vingtras :*

Il sert à noter que le chapitre XIII situé exactement au centre du roman s'intitule "L'Argent" : problème essentiel de cette famille. Mais cette préoccupation n'est pas limitée à un chapitre, elle est obsédante dans la vie de la famille Vingtras. Par ses origines de paysanne, Mme Vingtras a gardé l'habitude d'épargner sou à sou. Cette propension de l'économie se retrouve dans des expressions de son langage. Nous trouvons à la (P.62-63) par exemple :

" Vingt sous sont vingt sous. Avec l'argent d'un pot de fleur elle peut acheter un saucisson (...) Ajoutez quatre sous à un franc, ça fait vingt quatre sous partout."

Et c'est ainsi que Mme Vingtras justifie son refus qu'on lui offre des fleurs ou n'importe quel autre cadeau.

Par ailleurs, le chapitre " Souvenirs " représente un moment récapitulatif : la famille va quitter Saint-Etienne pour Nantes. C'est à la fois une promotion pour le père et une manière de l'éloigner de Mme Brignolin pour la mère. Jacques étant seul dans l'appartement vide qu'il va quitter retrouve ses souvenirs et tombe dans un foyer de souffrance.

La lecture que nous entendons appliquer au premier volet de la trilogie de Vallès, devrait nous permettre de préciser que dans la séquence de la vie à Nantes, et plus exactement à partir du chapitre XV, le père prend le relais de la mère pour frapper Jacques. La dite séquence traduit la prise de conscience par « le souffre-douleur » de sa condition : le récit multiplie les exemples antagoniques de familles heureuses, les figures de doubles, et surtout les discours de tiers sur la famille. Par ailleurs, Jacques souffre de plus en plus des punitions et des humiliations qu'on lui inflige.

2.1.3. CHAPITRE XVIII À XXV :

LA SÉQUENCE NANTAISE ET LE SÉJOUR DE JACQUES À PARIS

2.1.3.1. *Le voyage à Nantes : l'aventure en diligence :*

L'idée d'habiter Nantes, au bord de la mer, renvoie Jacques à ses idées d'aventures. Mais le voyage en diligence est une aventure d'un autre genre : de passage à Orléans Jacques et ses parents errent la nuit entière, chargés de bagages et affamés, à cause de l'avarice de la mère. Apparemment, la séquence nantaise s'ouvre sur un chapitre d'une longueur sans équivalent dans le roman, soutenu par plusieurs sous-titres et dont le contenu dépasse largement le titre « Départ ».

2.1.3.2. *L'année parisienne et le parcours vers la liberté :*

Il est important de signaler que le récit de la vie à Nantes est interrompu par les chapitres XXII et XXIII sur l'année parisienne. Les quatre chapitres XVIII à XXI ordonnent donc l'essentiel de la séquence nantaise.

Nous pouvons remarquer que le départ pour Paris est signalé dans l'épilogue du chapitre XXI par l'aventure de Jacques avec Mme Devinol qui complète l'histoire des amours de Jacques, après Appolonie, Paola et les deux cousines. Cette séquence nous permet aussi de mesurer l'âge du personnage : c'est désormais un jeune homme, dont le père tord encore le bras, mais qui sera bientôt de taille à dominer tout opposant.

Ainsi, le roman suit un itinéraire, un parcours vers la liberté ; les épreuves que doit endurer Jacques ne sont pas négligeables ; elles le mènent à une vie adulte construite et libérée des principes bourgeois ¹⁴ de son milieu : Jacques se réalise et devient lui-même. Ces expériences sont, en outre, déterminantes : Jacques dépasse "le couvercle" redoutable qu'elles auraient pu faire peser sur sa vie d'adulte.

Ainsi, les propos de Guillemette Tison nous semblent pertinents :

¹⁴ Nous allons analyser ce point au cours de notre étude.

" La libération progressive du héros est un cheminement vers la découverte de soi, loin des modèles scolaires ou familiaux imposés (...) la fin du roman peut sembler optimiste, puisque celui-ci s'achève sur l'espoir d'une vie autonome et libre où Jacques pourra enfin exister par lui-même." ¹⁵

L'auteur a pris ses distances avec cette enfance redoutablement difficile et peut ainsi juger du chemin parcouru : c'est ce qu'indique, les titres des chapitres, le premier et le dernier, en l'occurrence. Cependant l'écriture de « La Délivrance » est une affaire d'ordre dans le récit vallésien, ce chapitre est symétrique au chapitre « Ma mère » qui clôt le récit sur une nouvelle et *véritable naissance* de Jacques.

Guillemette Tison souligne que :

" Le roman est donc cette nouvelle naissance douloureuse : de « Ma mère » à « La Délivrance », ces vingt cinq chapitres sont l'itinéraire moral d'un enfant malheureux, reconstitué par Vallès aux temps difficile de l'exil à Londres et de la mort de sa petite fille, qui elle, aurait été aimée." ¹⁶

En somme, la libération de Jacques est un chemin vers la tranquillité de soi, loin des modèles scolaires et familiaux exigés. Peu à peu le héros va revendiquer le droit de choisir : choisir ses costumes et même son métier.

À cet effet, nous tenons à préciser que dans le récit la tenue de Jacques s'apparente souvent à un déguisement. Par exemple pour un bal costumé, le narrateur indique : "**ma mère m'a vêtu en charbonnier**" (P. 38). L'écrivain montre bien que l'enfant n'a pas pris part à ce choix. Manifestement, la personnalité de Jacques est effacée par l'autorité maternelle.

¹⁵ Tison Guillemette, *L'Enfant - Jules Vallès*, op. cit., p. 26.

¹⁶ Idem.

Plus tard, Jacques achète "**un costume tout fait**" (P. 289) et au grand désespoir de sa mère, qui sent que son fils lui échappe, avec l'argent des livres de prix, il se procure "**une cravate qui n'était pas ridicule**" (P. 291) et affirme par là sa personnalité.

Nous considérons donc que ce choix permet à Jacques de se choisir surtout en tant que héros d'une œuvre qui n'est plus autobiographique, mais roman autobiographique. À notre avis, il est maintenant clair que le corpus choisi est sans aucun doute un roman, ne serait ce que parce que le nom de l'auteur est différent de celui du personnage principal, il n'en reste pas moins que cette fiction, à elle seule, suffit à nous annoncer le caractère romanesque de l'œuvre.

Quant au titre même du roman *l'Enfant*, il ne dénote pas forcément un projet autobiographique, au contraire il donne au livre une portée plus générale. De même que l'importance de la dédicace montre que Jules Vallès se propose de prêter sa voix aux victimes de l'oppression familiale ou du système scolaire. Cela dépasse donc de beaucoup son destin individuel. C'est le point essentiel qui sera développé à la troisième partie de cette étude.

En bon journaliste, Jules Vallès a le souci de rendre l'action racontée actuelle et proche du lecteur. Du fait que le récit d'enfance de Jacques Vingtras s'inscrit dans des lieux bien réels : villes du Puy, de Saint-Etienne, de Nantes que la famille Vingtras a habité dans *l'Enfant*. Nous arrivons alors à constater que Vallès accorde plus d'importance aux dates qu'aux lieux. En dépit de toute vraisemblance, comme un journal intime rédigé d'heure en heure, nous parvenons ainsi à étudier de très près les dates et les lieux indiquant les souvenirs du narrateur, d'ailleurs la référence à l'enfance inscrit l'œuvre dans un déroulement spatio-temporel.

CHAPITRE DEUXIÈME

***La construction narrative dans le récit
de Jacques :
La pluralité des espaces***

Raconter une vie, sa vie, suppose le respect d'un certain ordre chronologique, d'une certaine précision. Selon les propos de Philippe Lejeune :

"Ecrire son autobiographie, c'est essayer de saisir sa personne dans sa totalité, dans un mouvement récapitulatif de synthèse du moi. Un des moyens les plus sûrs pour reconnaître une autobiographie, c'est donc de regarder si le récit d'enfance occupe une place significative, ou d'une manière plus générale si le récit met l'accent sur la genèse de la personnalité." ¹⁷

Le récit doit donc :

"Couvrir une suite temporelle suffisante pour qu'apparaisse le tracé d'une vie." ¹⁸

C'est ce que nous tenterons de vérifier dans ce second chapitre de notre étude. Nous proposons au lecteur de nous suivre dans l'aventure qui nous mène à examiner, de plus près, les chapitres qui articulent le roman *l'Enfant*. Le principe de lecture se trouvera dans *l'Enfant* remplacé ou remanié dans le dessein de faire dire à la fiction ce que l'autobiographie n'a pu ou n'a pas voulu dire, dans le but d'exprimer autrement les choses et de se cacher ainsi derrière le voile de la fiction. C'est pourquoi, les questions qui vont se poser seront les suivantes: Jules Vallès s'écrit-il vraiment dans *l'Enfant* ? Saisit-il sa vie dans un tracé linéaire ? Nous fait-il visiter les recoins les plus intimes de sa personnalité? Ou s'agit-il seulement d'une image de son enfance ?

Il sert à noter à cet effet que, Gaston Bachelard ¹⁹ appelle topo-analyse l'étude de l'espace. Selon lui, il existe deux sortes d'espace qu'il faut toujours différencier lors de l'analyse du roman : l'espace fictif et l'espace réel. Nous intéresse ici l'espace fictif, c'est-à-dire celui dont parle le récit de Jacques ou qu'il évoque à travers ses souvenirs d'enfance.

¹⁷ Philippe Lejeune, *L'Autobiographie en France*, op. cit, p. 19.

¹⁸ Jean Starobinski, *Le style de l'autobiographie*, op. cit, p. 84.

¹⁹ Gaston Bachelard, *Poétique de l'espace*, Paris, PUF, 1957.

C'est cet espace que l'écrivain doit construire par imagination. Le premier but d'un espace c'est de servir de cadre à l'action, de manifester les personnages, de servir de décor et d'être un lieu de lecture possible.

Ainsi, le héros narrateur attire l'attention des lecteurs sur l'importance de ses souvenirs. Ceci se manifeste, de prime abord, par l'emploi excessif et répétitif des verbes: "*se rappeler*", "*se souvenir*" et le terme "*souvenirs*". Vallès va jusqu'à consacrer tout le chapitre (XVII) à ses souvenirs. Ce chapitre est en lui-même intitulé "**Souvenirs**". Ainsi, les souvenirs du narrateur s'ordonnent autour de quatre lieux ²⁰:

Les résidences successives de ses parents, et la ville élue par Jacques Vingtras: Puy - St Etienne - Nantes - Paris. Donc le récit suit les déplacements successifs de Jacques et de sa famille.

Cependant, le récit n'est pas régi par une chronologie restreinte. Il y a souvent une émotion intense qui se dégage dans la façon dont le narrateur peint l'entourage de l'enfance. Quand il s'agit du souvenir de ces lieux où il a passé une partie de son enfance, ces lieux sont parfois transfigurés par la mémoire et/ou le regard de l'adulte se rappelant son passé. C'est pourquoi, les maisons habitées par Jacques sont évoquées dans leurs aspects négatifs. Par exemple au Puy, sa maison natale est située dans "*une rue sale, pénible à gravir*" (p09). La maison de Saint-Étienne est dite "*misérable, avec des pierres qui branlent sur le seuil*" (p73) ; celle de Nantes "*est replâtrée, repeinte mais qui sent le vieux, et quand il fait chaud il s'en dégage une odeur de térébenthine.*" (p186)

Ainsi, les souvenirs liés aux différents lieux surgissent dans la mémoire suscitée par le chagrin apparaissent dans le récit pour donner cette illusion réaliste, ainsi que l'affirme *Françoise Rullier-Theuret* :

²⁰ C'est ce que nous allons voir avec précision dans la suite de notre étude.

"Le roman situe l'histoire qu'il raconte dans un cadre spatio-temporel où tous les composants trouveront leur place, (...) l'inscription des deux dimensions peut être directe et se faire au moyen de ce que Roland Barthes appelle « les informants » (dates, noms de lieux)." ²¹

Henri Mitterrand pour sa part, précise que :

"C'est le lieu qui fonde le récit (...) C'est le lieu qui donne à la fiction l'apparence de la vérité (...) Le nom du lieu proclame l'authenticité de l'aventure par une sorte de reflet métonymique qui court-circuite la suspicion du lecteur: puisque le lieu est vrai, tout ce qui lui est contigu, associé est vrai." ²²

Signalons, à cet effet que Vallès, dans *l'Enfant*, met l'accent sur la concordance d'une destinée individuelle et d'une vision de l'Histoire. L'ensemble des souvenirs s'ordonne alors autour des lieux suivants : Le Puy-en-Velay, la campagne, autour du Puy, entre Freyrolles et Chaudeyrolles, Saint-Etienne, Nantes, Paris ; Vallès ne donne aux lieux habités par les Vingtras que quelques "touches intégrées à la narration" (le Plot, le Breuil, Pannesac ... chapitre IV et VIII), jamais de descriptions longues et sinueuses. A cet effet, le narrateur, dans le premier chapitre, décrit sa maison natale au Puy en une dizaine de lignes seulement. Comme l'a judicieusement démontré Guillemette Tison :

"Le récit de l'enfance de Jacques vingtras s'inscrit dans des lieux bien réels (...) mais Vallès ne décrit jamais systématiquement les lieux. Il préfère les courtes notations intégrées à la narration. Il évite ainsi de ralentir le récit et montre l'influence de l'environnement sur la personnalité." ²³

Donc les domiciles de la famille Vallès, dans le roman, existent réellement et des parents proches de Vallès y ont vécu. Cette réalité a été confirmée par les recherches des historiens, précise Guillemette Tison.

²¹ Françoise Rullier-Theuret, *Approche du roman*, op. cit., p.69.

²² Mitterrand, Henri, *Le discours du Roman*, Paris, P.U.F., 1980, p.194

²³ Tison Guillemette, *L'Enfant - Jules Vallès*, op. cit. p. 57.

Ainsi, nous pouvons opposer dans ce récit les espaces clos et les espaces ouverts, chacun d'eux semble porteur d'une réalité toute différente entre eux. Examinons de plus près ces deux types d'espaces:

2.2.1. ESPACES CLOS

2.2.1.1. La maison (*) :

La maison d'enfance de Jacques est voisine de la prison. De même que le motif de la prison traverse le roman d'une manière constante. À cet effet, la maison est continuellement rapprochée par comparaison de la prison et la volonté des parents enferme le petit Jacques. C'est la raison pour laquelle cet enfant, trop surveillé et mal aimé, cherche de temps en temps une certaine autonomie par le biais de la solitude.

Ainsi, après la mort de Louissette par exemple, c'est dans un "**cabinet noir**" (P215) que Jacques préfère s'enfermer pour trouver refuge et exalter son chagrin. Guillemette Tison affirme que cette obsession de l'enfermement :

"S'explique quand on sait de Jules Vallès connu, sur la demande de son père, deux mois d'internement psychiatrique (...) cette expérience bouleversante pour un jeune homme de dix-neuf ans n'est évoquée qu'indirectement dans la trilogie."²⁴

2.2.1.2. Le collège :

Il set à noter que la description des collègues fréquentés par Jacques en est sinistre, ces collègues sont évoqués par leur absence de vie. De même que :

"L'enseignement qui y est dispensé est loin de la vie réelle."²⁵

(*) Voir image de la maison de Vallès : annexe (2) – Documents de référence à la dimension personnelle de Vallès -

²⁴ Tison Guillemette, *L'Enfant - Jules Vallès*, op. cit., p. 58.

²⁵ Idem.

Nous nous attarderons sur ce point au cours du troisième chapitre de notre étude. En réalité, et aux yeux du narrateur, ces lieux du savoir ne sont pas adaptés au besoin de vie d'un enfant. Ainsi, ce passage du chapitre III, intitulé "**Le Collège**", nous semble pertinent :

"Le collège. – il donnait comme tous les collèges, comme toutes les prisons, sur une rue obscure (...) quelle odeur de vieux ! (...) il fait noir (...) il y a des étages à monter, un long corridor, un escalier obscur (...) je suis rentré dans l'étude où l'on étouffe".

(P 25-26)

Nous estimons donc que maison, collège et lycée sont des lieux, où, on étouffe entre parents rigides et enseignants sclérosés. Ces lieux sont sales, fétides, répugnants et l'atmosphère qui règne l'est elle aussi. Ces endroits sont des prisons : l'enfant y est brimé, brisé et malheureux. Ces lieux représentent formellement l'image d'une enfance malheureuse. Ce sont des lieux sans perspective, leur horizon est bouché, l'avenir y paraît sombre, sans issue, sans espoir. Ce sont les lieux du malheur et des châtiments. Pour évoquer ces lieux sordides, Vallès mentionne des sensations, des bruits étouffés, des odeurs et surtout des sensations d'enfermement : à la (p186) il se compare à :

"Une pomme de terre à l'étouffé : pas d'air, point d'horizon !", la maison n'est jamais " un abri protecteur ; elle est, beaucoup plus, un lieu de réclusion où l'enfant ne peut s'épanouir et dont il aspire à échapper." 26

2.2.2. ESPACES OUVERTS : *La campagne*

Les espaces ouverts, Freyrolles ou Chaudeyrolles, sont au contraire, des espaces où il fait bon vivre, dans une nature luxuriante, dans une campagne généreuse, auprès des gens simples et heureux, heureux de travailler, de boire, de vivre. C'est là que Jacques trouve ses repères et entrevoit un avenir dans des lieux colorés et remplis de sensualité.

²⁶ Tison Guillemette, *L'Enfant - Jules Vallès*, op. cit., p. 57.

C'est pourquoi Jacques, dans ses visites à sa famille découvre d'une part un nouveau monde plein de joie : celle de l'espace, de la lumière, du silence ... À ce moment là, Jacques oppose l'univers de l'école et celui de la campagne :

"Ah oui ! Je préférerais des sabots ! J'aime encore mieux l'odeur de Florimond le laboureur que celle de M. Sother, le professeur de huitième ; j'aime mieux faire des paquets de foin que lire ma grammaire et roder dans l'étable que traîner dans l'étude." (P. 51)

D'autre part, les visites à la campagne vont donner à Jacques une libre expression à son imagination nourrit aussi de la lecture des romans. Il est bien évident qu'en lisant Robinson Crusoé, Jacques découvre l'univers magique de la lecture.

2.2.3. L'ESPACE DE TRANSITION : *La rue*

Quant à **la rue**²⁷, c'est par elle que l'enfant échappe à la domination maternelle. En sortant de la maison, Jacques s'intéresse aux vitrines et aux enseignes pittoresques, aux commerçants et aux artisans. Pour l'enfant narrateur, ce décor fait de la rue un lieu magique et fascinant.

La dite rue est ainsi une sorte de couloir entre les deux espaces. Si l'on y est en semi-liberté seulement, parce qu'on est trop proche du milieu familial ou de l'école, Jacques y respire pourtant, en découvrant d'autres gens, d'autres façons de vivre, la vie y bruit et on y prend conscience de la misère humaine, des luttes nécessaires, et, en l'occurrence de sa vocation de réfractaire :

"La rue est donc un espace de transition entre le monde clos de la famille, de l'école, de la dépendance, et les vastes espaces de la liberté."²⁸

²⁷ « RUE » : est un mot clé dans l'œuvre de Vallès. Il publie sous ce titre, en 1866, un recueil d'articles précédemment parus dans les journaux. L'année suivante, il fonde son premier journal, un hebdomadaire qui s'intitule *La Rue*. Cette fascination s'explique par son amour de la vie, du mouvement, sa recherche de la fraternité humaine". Explique Guillemette Tison.

²⁸ Tison Guillemette, *L'Enfant - Jules Vallès*, op. cit. p.60.

Il faut noter cependant que l'ensemble du récit se passe dans le huis clos de petites villes provinciales, dans celui de la famille ou du collège. Ne sont respirations, relatives, que les chapitres qui se déroulent dans la famille élargie, à la campagne ou chez les braves gens de voisins, qui eux, ne connaissent pas l'étouffoir des principes de l'éducation.

C'est pourquoi, la description que trace le narrateur du monde paysan est à l'opposé de ce que les parents de Jacques s'efforcent de lui inculquer. C'est un monde qui lui paraît tout à fait égalitaire. Il n'y a pas de différence entre maîtres et valets. Cet exemple du chapitre VI nous semble éclairant : À table tous les jours, comme à l'occasion de la fête :

"On est tous mêlés ; maîtres et valets, la fermière et les domestiques, le premier garçon de ferme et le petit gardeur de porcs, l'oncle Jean, Florimond le laboureur, Pierrouni le vacher, Jean-neton la trayeuse, et toutes les cousines qui ont mis leur plus large coiffe et d'énorme ceinture verte." (P. 54)

En réalité, Jacques ressent envers ces paysans l'ambiance de joie et de véritable camaraderie qui règne parmi ces braves gens ; leurs comportements sont spontanés et extériorisés. À la (P.49) nous lisons :

"Ils mangent en bavant, ouvrent la bouche en long ; ils se mouchent avec leurs doigts, et s'essuient le nez sur leurs manches (...) ils rient comme de gros bébés."

Nous constatons toutefois qu'à lire le premier volet de la trilogie vallésienne, à plusieurs reprises, quand Jacques évoque des scènes de la vie paysanne, c'est le mot « *vie* » qui revient sous sa plume et cela pour expliquer probablement le bien être qu'il ressent :

"Mes tantes y arrivent le samedi (...) je nage dans la vie familière, grasse, plantureuse et saine. J'aspire à plein nez des odeurs de nature : la marée, l'étable, les vergers, les bois ..."
(P.66)

Et c'est ainsi que, l'épisode des « Vacances » vient éclairer et donne à lire la possibilité d'un bonheur. A la fin de ce même chapitre, Jacques peint l'image de la fraternité avec le monde paysan. Plus tard, solidarité ouvrière et communarde. Plus tard encore, il ne voudra pas être domestique mais ouvrier..

Nous pouvons donc considérer ce retour à la terre et au pays natal comme une image accompagnée de chagrin et de morne, donc une image globale de l'enfance malheureuse.

Nous pouvons pourtant noter la place proportionnellement importante que prennent les interludes heureux dans le récit, alors qu'ils représentent sans doute quelques jours seulement dans la vie de Jacques: si les vacances à Freyrolles semblent se répéter chaque année que la famille est au Puy-en-Velay, Jacques ne va qu'une fois à Freyrolles et ne reste que quelques jours chez les Fabre à Saint-Etienne. Ces personnages n'appartiennent pas à la sphère " autorisée " par Madame Vingtras et son mari. Il en résulte que Jacques va se construire sur ce qui représente aux yeux de ses parents des anti-modèles.

Dans l'ordre du récit, l'oncle Joseph, ce " *paysan qui s'est fait ouvrier* " est celui qui fascine le plus Jacques. Il joue un rôle éducatif auprès de cet enfant, certes " éducatif " non entendu au sens de Madame Vingtras. Il lui transmet les valeurs ouvrières. Ensuite viennent les Fabre qui donnent envie à Jacques d'être ouvrier. Ils offrent une image familiale gaie, heureuse et simple.

A cet effet, les vacances au pays vont être une véritable oasis de bonheur dans l'existence malheureuse de Jacques. Il s'y reconstitue une famille impossible, composée de Mlle Balandreau et de l'oncle curé.

Donc contrairement à l'image des parents, les oncles sont très proches de l'enfant, le soutiennent, l'affectionnent, l'encouragent et l'aiment. Ils sont l'antidote d'une famille aigrie et de peu de soutien. Ils aident l'enfant à trouver ses repères affectifs et à espérer un avenir plus clément que le présent. Ces intermèdes couvrent cependant cinq chapitres.

Ces entractes seront importants dans la construction psychologique et sociale du personnage. La prise de conscience du narrateur se fait en trois temps. Cependant, et dans ce qui suit, un tableau récapitulatif regroupera, par des exemples illustrés du corpus, les différentes étapes de la prise de conscience du héros narrateur :

**TABLEAU RECAPITULATIF DE LA PRISE
DE CONSCIENCE DU NARRATEUR**

Nous récapitulons la prise de conscience de Jacques Vingtras dans ce qui suit:

Chapitre VI Freyrolles	Chapitre X Chez les Fabre	Chapitre XIV Chaudeyrolles	Chapitre XXIII Paris : Découverte de l'avenir-
<i>-- ETAPE I : LA VIE AILLEURS --</i>			
« Ils mangent en bavant ... ils se donnent des coups de coude dans les côtes ... ils rient comme de gros bébés... »	« Ils sont heureux dans cette famille ! – c'est cordial, bavard, bon enfant : tout ça travaille, mais en jacassant, tout ça se dispute, mais en s'aimant ... »	« Cet air-cru des montagnes fouette mon sang et me fait passer des frissons sur la peau. J'ouvre la bouche toute grande pour le boire, j'écarte ma chemise pour qu'il me batte la poitrine. »	« Matoussaint [m'a prêté] des volumes que j'ai emporté jeudi. »
<i>--ETAPE II : LE CONSTAT --</i>			
« Je les aime tant avec leur grand chapeau à large ailes et leur long tablier de cuir ... Oh, quels bons moments j'ai eus... »	« Braves gens ! ... On disait d'eux : bons comme le bon pain, honnêtes comme l'or. Je respirais dans cette atmosphère ... Une odeur de joie et de santé. »	« Est-ce drôle ? ... Quand il m'a baigné, le regard si pur et la tête si claire ! . . . »	« Le dimanche suivant je n'étais plus le même. »
<i>-- ETAPE III : LA PRISE DE CONSCIENCE DU NARRATEUR --</i>			
« Je suis peut être né pour être domestique ... Les domestiques sont plus heureux que mon père ! Ils n'ont pas besoin de porter des gilets boutonnés jusqu'en haut ... Ils n'ont pas peur comme mon père a peur du proviseur...»	« Ils me donnaient l'envie d'être ouvrier aussi et de mener cette bonne vie où l'on n'avait peur ni de sa mère ni des riches ... Ce n'était pas comme chez nous. »	« Je suis heureux ! Si je restais, si je me faisais paysan ? »	« J'étais entré dans l'histoire de la révolution. On venait d'ouvrir devant moi un livre où il était question de faim et de misère. (...) On n'était plus frappé par sa mère, ni par son père, on était fusillé par l'ennemi et on mourrait... »

- Dans un premier temps, Jacques se contente de vivre et d'observer, ce que la vie lui propose, de moins sombre, de plus gai ;
- Dans un second temps, il fait le constat de la différence entre ce qui se passe quotidiennement autour de lui et ce qu'il vit là ;
- Enfin dans un troisième et dernier temps, il prend conscience des possibilités que lui ouvrent ces épisodes pour l'avenir. Vallès affirme vouloir là "ouvrir un champ à l'espérance".

En l'occurrence, *l'Enfant* peut être interprété comme étant le symbole d'un être qui, peu à peu, avec beaucoup de difficulté, passe d'un espace clos et étouffant vers un espace ouvert : de la maison familiale à un ailleurs certain. De même, Privilégiant une écriture moderne par rapport à son époque fait dire à Guillemette Tison que Vallès :

"Trouve dans la presse un moyen moderne de communiquer ses idées."²⁹

Ainsi, à la lisière de l'autobiographie et celle de la fiction, l'œuvre de Vallès va au plus profond de l'âme humaine et donne un visage à la fois réel et symbolique, celui de l'enfance malheureuse. Certes l'auteur raconte son enfance où sa famille est dominée par une mère violente. Mais la représentation de la réalité de cette enfance est marquée non seulement par la brutalité et la cruauté d'une mère sèche mais aussi et surtout par la résonance collective, voire symbolique de l'histoire racontée. De ce fait, Jules Vallès a dénoncé sans équivoque la figure puissante d'une mère tyrannique. En racontant sa propre enfance, Vallès a réussi à parler au nom de tout un peuple gardé dans l'enfance pendant plusieurs générations par des institutions autoritaires.

En conséquence, le récit autobiographique de Vallès constitue avec l'Histoire une articulation symbolisante d'une situation socio-historique donnée. Car, *l'Enfant* nous apporte des vues intéressantes sur certains aspects de la société française entre 1835 et 1850 en traçant un tableau précis et quasi complet de la société du temps considéré.

²⁹ Tison Guillemette, *L'Enfant - Jules Vallès*, op. cit., p. 47.

Nous constatons que Jules Vallès ne garde que ses initiales et crée Jacques Vingtras en rappelant à ses parents qu'ils sont de souche paysanne alors qu'eux essaient de nier ces souches. L'auteur veut donc se séparer du personnage même s'il reste très proche. Le prénom de Jacques se prête alors à une interprétation symbolique : c'est celui qui est donné au personnage du paysan révolté.

C'est cette articulation que marque, justement, le récit vallésien. Jacques est donc une image de Jules, un dérivé d'auteur : dé-rive, passage de la réalité à la fiction, passage d'une rive à l'autre d'une même vie.

Ainsi Vallès disparaît et nous nous retrouvons dans le symbole. Cela nous amène à dire que Jacques n'est qu'un symbole de l'humanité ou encore de l'enfance maltraitée. Nous reviendrons plus en détail sur ce point au cours du troisième chapitre de notre analyse.

CHAPITRE TROISIÈME

***L'ordre chronologique dans
le récit de Jacques***

2.3.1. CONSIDÉRATIONS GÉNÉRALES

"L'autobiographie proprement dite se donne pour programme de reconstituer l'unité d'une vie à travers le temps." ³⁰

Qu'y a-t-il de plus simple, diront certains. Cependant l'entreprise n'est pas aussi facile qu'il le paraît car parler de soi exige un réinvestissement de sa propre vie. Pour certains, s'écrire équivaut à revivre ce qu'on a déjà vécu. Pour ceux dont la vie n'a été qu'une série de souffrances et de déchirements intérieurs, s'écrire n'est absolument pas une tâche facile. L'écriture de soi est alors une nouvelle souffrance, peut-être même plus vive que la première car nous imaginons, en l'évoquant, les moyens qui nous auraient permis de l'éviter ou de la contourner.

Telle est l'expérience de l'écriture de soi vécue par le narrateur de *l'Enfant*. S'écrire s'avère être pour lui une nécessité. C'est pourquoi, en remontant les marches minées de sa vie antérieure, il constate désespérément que "**mettre absolument son cœur, son propre cœur à nu (...), cela me répugne**", écrivait Vallès, à ce propos, à son ami Hector Malot.

La «ligne de vie» se transforme ainsi en tracé discontinu, le tracé linéaire en bribes de souvenirs épars. Bref, il ne s'agit plus d'un tracé de vie mais d'une écriture-bribes, pas de tracé mais des traces de vie. L'entêtement du narrateur à vouloir se dire ne tarit cependant pas. Il décide alors de se dissimuler derrière des personnages fictifs pour réussir à recoudre les fissures ouvertes dans le tissu de sa vie et composer une histoire en rassemblant ses souvenirs.

Il faut noter que *l'Enfant* a suscité une vive controverse lors de sa parution, à cause de ses révélations-chocs sur la violence familiale et sur l'éducation des enfants pendant la deuxième moitié du XIX^e siècle.

³⁰ Philippe LEJEUNE, *L'Autobiographie en France*, op. cit, p. 226.

Vallès aborde donc le problème de l'enfance malheureuse. Blessé dans son cœur et dans sa chair, il dévoile le drame d'une éducation fondée sur la violence. Une éducation qui méconnaît les droits essentiels de l'enfance, qui empêche un garçon de devenir un simple ouvrier pour en faire un inutile que guette la misère, qui favorise le développement d'un intellectuel. Car, dans son esprit, l'histoire de Jacques Vingtras, est sa propre histoire.

Dès la dédicace, Vallès dénonce une double oppression :

- Celle d'abord d'une mère horrible, avare, ridicule et sadique, paysanne qui s'est mariée à un professeur, faible, inquiet pour sa carrière, et elle se venge de son inadaptation sociale en brimant son enfant dans ses joies et ses désirs, et en l'incitant ainsi à une révolte permanente ;
- Celle de l'école où l'enfant apprend seulement le mensonge et la bassesse : on y trafique les fausses exemptions, on y flatte l'inspecteur et les pouvoirs politiques.

Examinons, alors, l'ordre temporel dans le récit vallésien. Le temps du récit s'étale vraisemblablement sur une durée chronologiquement plus ou moins imprécise de la vie de Vallès : enfance et adolescence.

En outre, le thème central de l'enfance malheureuse est, sans doute, l'élément catalyseur d'une forme d'errance dans les souvenirs des êtres, des choses et des lieux.

Nous remarquons donc que les chapitres de I à VIII, et puis XII et XIII ne sont qu'indirectement concernés par la catégorie narratologique de "l'ordre". En effet, ils évoquent des flots de réminiscence sans respecter leur succession temporelle, seulement en les regroupant dans des registres thématiques: "La Famille", "Ma Mère", "La Toilette"... que les titres soulignent dès l'abord. Le narrateur/enfant ne cherche pas à les classer selon un calendrier bien précis. Il s'agit d'un flot de souvenirs appartenant à des moments différents de la vie de l'enfant

Nous prendrons pour exemple l'épisode suivant : Dans le premier chapitre, il parle des fleurs et de sa mère:

"Je ne me rappelle pas avoir vu une fleur à la maison. Maman dit que ça gêne et qu'au bout de deux jours ça sent mauvais ..." (p.10)

Puis il passe, sans aucune transition, à un autre sujet qui n'a aucun rapport avec le sujet des fleurs, à savoir la prière. La seule transition qui existe est l'espace blanc qui sépare les deux sujets. Il passe alors au sujet de la prière:

" J'ai toujours envie de rire quand on dit la prière. J'ai beau me retenir ! Je prie Dieu avant de me mettre à genoux, je lui jure bien que ce n'est pas de lui que je ris. " (p.10)

Dans la même page, il passe à l'origine de ses parents:

" Nous venons de la campagne. Mon père est fils d'un paysan qui a eu de l'orgueil et a voulu que son fils étudiat pour être prêtre ..." (p.10)

2.3.1.1. La mémoire : source essentielle pour se souvenir

Le lecteur peut se perdre dans ce flot de souvenirs qui s'écoule, entre lesquels il n'y a apparemment de liaison que dans l'esprit de l'adulte se souvenant de son enfance. Le récit de Jacques est donc composé de fragments juxtaposés sans raccords apparents entre eux, sinon un ordre chronologique plus ou moins vague puisqu'il est le fruit de la recomposition de la mémoire.

On peut se demander : N'y a-t-il pas toutefois un autre ordre que le narrateur-enfant essaye de créer ? Par exemple l'origine paysanne est-il un lieu d'ordre "social" ? Issue de la paysannerie, la mère vingtras désire accéder à la bourgeoisie. La différence entre ces deux milieux sociaux tient non seulement au niveau de vie, au langage, mais aussi à la façon de s'habiller et, surtout certains signes extérieurs de la richesse comme le fait d'engager une bonne, " **Nous avons une bonne, - il paraît que mon père gagne de l'argent**" (p.189). Tous ces éléments contribuent à cette ascension sociale. Quant à Jacques, écolier, par la volonté de ses parents, il retrouve sa spontanéité dans le monde paysan et, plus tard, pense découvrir sa vocation comme ouvrier. D'après ces remarques, nous pouvons déduire que le scripteur de *l'Enfant* a sa propre logique, sa propre conception de la chronologie, de la linéarité, sa propre structure et composition des chapitres liées le plus souvent à la mémoire.

Il convient de rappeler à cet effet que le terme « se souvenir » nous permettrait de comprendre la nécessité et les limites du travail de la mémoire dans l'élaboration du récit de sa propre vie. Cependant le matériau ne peut rester à l'état brut pour accéder à l'existence littéraire. Ce matériau doit être repris et retravaillé. Le souvenir ainsi retravaillé, donne un sens à ce qu'il a été et ne reviendra plus.

2.3.1.2. *La mémoire dans le roman autobiographique et les autres genres avoisinants*

Il est certain que *l'Enfant* de Vallès repose essentiellement sur la mémoire comme première source de ce récit. Sur ce point, le roman autobiographique se distingue nettement des autres genres littéraires avoisinants. Il se distingue, par exemple, des **Mémoires**. Dans ce genre littéraire, si la mémoire doute de quelques souvenirs, ou de quelques événements, on peut facilement avoir recours aux références extérieures, par exemple, à l'Histoire, pour les vérifier et prouver leur véracité.

Dans le cas du **Journal**, la mémoire ne pose pas un vrai problème, puisque ce genre repose sur les expériences et les événements qui se sont passés le jour même de l'écriture du journal. Ce genre repose donc sur le découpage et, parfois, le manque de continuité, c'est ce qui fait sa spécificité, à la différence du roman autobiographique qui,

lui, recherche la continuité. Ce récit relève, donc, de problèmes très spécifiques, liés à sa nature, à savoir:

- **Le fonctionnement de la mémoire:** La bonne ou la mauvaise mémoire. Elle seule, responsable de tout ce qui concerne les souvenirs et les expériences déjà vécues et leur évocation si non c'est l'inconscient qui intervient.
- **La vérité :** La vérité, dans ce genre, est une notion fortement liée à la subjectivité puisqu'il n'y a aucune possibilité de vérifier ces souvenirs, ou de mettre à l'épreuve le fonctionnement de la mémoire.
- **Le conflit** entre, d'une part, l'accumulation d'expériences et de souvenirs banals, désordonnés, et qui surgissent d'une manière souvent inexplicable et, d'autre part, la forme littéraire du récit qui exige une pensée cohérente et une structure logique dans la présentation des événements et des souvenirs.

Cependant, pour écrire le récit de son enfance et pour reconstituer le passé, l'écrivain doit tenir compte de cet écart entre la vérité d'une expérience vécue et la vérité de cette même expérience transcrite en mots. De même, aucun écrivain ne peut reproduire une expérience, entièrement comme elle s'est produite :

"Nul n'est à l'abri d'une confusion de dates ou de personnes." ³¹

Donc, reproduire la vérité dans sa totalité à travers un récit autobiographique est presque impossible et dépasse la capacité humaine. Il s'agit alors de donner "*les impressions*"³² qu'on a à propos des souvenirs du passé, de parvenir à donner "*l'effet de réel*"³³.

³¹Eliane Itti, *L littérature du moi en 50 ouvrages*, op. cit, p.217.

³² & ³³ Expressions utilisées par Sigmund Freud, "*Souvenirs-Ecrans*" dans *Névrose, psychose et perversion*, Paris, P.U.F., 1973. (*Ceci révèle alors l'identité que la personne se rappelant de son passé. Chercher la signification des éléments mnésiques parfois insignifiants et la justification de leurs surgissements dans la mémoire, parmi d'autres oubliés, est peut-être le rôle du critique plutôt que le rôle de l'écrivain*).

Afin d'atteindre ce but, l'écrivain aura recours à l'imagination et à quelques transformations pour, d'abord, combler le manque de la mémoire, mais surtout pour faire de ces souvenirs un récit, qu'est, avant tout, une œuvre littéraire, une œuvre d'art et une fiction. Le souvenir nous livre alors non pas le récit d'une vie mais l'image d'une vie. Et cette image représentative ouvre sur un ensemble de lectorats quant au contact individuel et collectif qui l'ont fait naître.

2.3.2. ÉTUDES DES SOUVENIRS

2.3.2.1. Tentative de définition du terme :

Pour Eliane Itti :

"Se souvenir c'est revivre le passé." ³⁴

Pour Paul Ricœur :

"Se souvenir c'est avoir une image du passé." ³⁵

Ce sont précisément ces images qui s'inscrivent dans le récit d'enfance du narrateur de *l'Enfant*. Le regard y est si présent qu'il semble parfois au lecteur suivre l'objectif d'un journal. Cette impression est sans doute liée à la carrière de journaliste de Jules Vallès. L'évocation des scènes d'enfance si lointaines réfère paradoxalement à un narrateur lucide, en possession de tous ses sens et surtout du regard. Le regard éveillé du narrateur et qui fait de sa mémoire un écran à travers lequel il observe et revit ces scènes de l'enfance, est reflété dans ce même mot énoncé par Ricœur "image".

2.3.2.2. Le déroulement de la temporalité :

Vallès introduit son texte par son premier souvenir, sans préciser la date exacte de l'événement puisque ce qui importe pour lui c'est le contenu du premier souvenir. Il ne mentionne pas non plus son âge. Il écrit:

" Mon premier souvenir date donc d'une fessée.
Mon second est plein d'étonnement et de larmes." (p.07)

³⁴ Eliane Itti, *L littérature du moi en 50 ouvrages*, op, cit., p.215.

³⁵ Paul Ricœur, *Temps et récit I*, Ed. Seuil, 1983, p.27.

Nous remarquons que le premier souvenir est étroitement lié à un événement douloureux et terrifiant qui a marqué la mémoire de l'enfant. Qu'il soit choquant ou insignifiant, le premier souvenir est conservé, plutôt ancré dans la mémoire, car ce sont ces tous premiers souvenirs qui laissent des traces ineffaçables dans notre mémoire et qui vont déterminer, former et marquer notre personnalité d'adulte. C'est à partir de ces souvenirs que Vallès tente de reconstituer une image globale de son enfance bien malheureuse n'est pas séparée du contexte entier où elle s'exprime. Nous reviendrons sur ce point dans la suite de notre analyse.

Il sert à noter que de nombreuses indications chronologiques figurent dans le texte : (des dates et la précision de l'âge du héros) qui représentent les points de repère pour la mémoire, et qui permettent à l'écrivain de situer les éléments racontés, produire cet "*effet de réel*", afin de permettre au lecteur de croire à ces événements et d'avoir confiance en l'écrivain qui se donne la peine de donner les détails, les précisions, défiant ainsi les "*failles*" de la mémoire. C'est ainsi que le narrateur, en avançant dans les chapitres, tient à préciser son âge d'une manière explicite par exemple:

- au chapitre III: il a 10 ans,
- au chapitre V : il a 12 ans,
- au chapitre XV : il a 13 ans,
- et au chapitre XX : il a 14 ans.

Ainsi le narrateur tâche de situer les événements et les souvenirs par rapport à son âge. Il essaye de suivre l'ordre temporel, la vraie succession des événements. Mais, il ne réussit pas toujours à réaliser cet objectif, donc :

"En opérant un tri dans ses souvenirs, l'autobiographe recherche une cohérence dans l'apparent désordre d'une existence. Il imprime un mouvement à la narration, mais ces premières manifestations, ne suffisent pas. Il faut ainsi un véritable projet d'écriture." 36

³⁶ Eliane Itti, La littérature du moi en 50 ouvrages, op. cit., p.216.

Pour ainsi concevoir une œuvre littéraire et recréer ce qui n'existe plus nous explique Eliane Itti.

Donc, dans le cas précis du roman de Vallès, *l'Enfant*, revivre sa vie consiste à trouver un équilibre entre le discours véridique sur soi et la création d'une œuvre d'art. C'est, jusque là, à partir des indications sur l'âge du narrateur, cité ci-dessus, et précisé généralement au début de chaque chapitre, que nous avons déduit le respect de l'ordre chronologique auquel ce dernier se soumet dans la narration de son histoire.

2.3.3. ÉCHANTILLON D'ANALYSE

Il est cependant aisé de se rendre compte que cet ordre et cette cohérence ne sont qu'apparence, que le narrateur n'évoque sa vie que par bribes, par petites phrases éparses, indiquant les différentes périodes de son passé. Beaucoup d'hésitation, d'errance dans les différentes périodes du passé du narrateur troublent ce semblant d'ordre chronologique. Notons à cet effet que les premières pages du corpus sont marquées par l'évocation des premiers souvenirs de Jacques : concernant les fessées de sa mère et la bonté d'une voisine, nous lisons dans le premier chapitre :

"J'ai été beaucoup fouetté (...) ma mère me fouette tous les matins (...) Melle Balandreau m'y met du suif. C'est une bonne vieille fille de cinquante ans. Elle demeure au dessous de nous." (P.07)

Il faut préciser aussi que l'enfant narrateur, à l'âge de cinq ans, a été bouleversé après avoir vu son père se blesser en travaillant à lui fabriquer un jouet :

"Mon père a un couteau à la main et taille un morceau de sapin (...) il me fait un chariot (...) il s'est enfoncé le couteau dans le doigt (...) je deviens tout pâle." (P.08)

2.3.3.1. *Le drame des Vingtras : Chapitre XVI*

Dans le chapitre XVI, nous constatons que les souvenirs sont divisés en sous-titre, ceci qui marque les différentes périodes du passé évoquées par le narrateur.

Tout petit et, faute de mémoire, l'enfant-narrateur ne peut pas donner d'autres détails concernant les dates. Pourtant, en avançant dans le texte, l'enfant-narrateur indique quelques dates liées aux souvenirs et aux événements assez importants: par exemple, le chapitre intitulé: "*Un Drame*": Dès le titre, le lecteur s'attend à un souvenir attristant et affligeant, puisqu'il annonce le drame. Non seulement il tient à préciser le jour, mais surtout l'heure exacte et le lieu: la scène du drame. Le narrateur introduit ce drame en affirmant cette fois-ci que: "*Je me souviens de tout*". Et il commence tout de suite à parler de ce "*jour*" en donnant beaucoup de détails en faisant le "*bilan*" de ce jour.

A travers le chapitre intitulé "*Un Drame*"³⁷, nous avons l'impression, nous lecteurs, qu'il s'agit d'un journal intime; puisqu'il commence à faire la chronique d'un jour: "*à 7 heures et demi*", "*à 9 heures*", "*à 10 heures*" (p153), "*minuit*" (p154). Ce jour est très important pour plusieurs raisons:

- Il annonce un drame: L'accident de la mère.
- L'invitation chez M. Laurier, où il a transgressé toutes les règles ; il a tout mangé, il a mangé à sa faim: du poisson, du veau, ...etc.
- L'importance de ce jour réside dans le fait que l'accident de sa mère a fait surgir son amour pour son enfant Jacques pour la première fois: Elle avoue et déclare son amour pour son fils, ce qui secoue fortement le cœur du narrateur.

Nous lisons les propos de l'enfant à la (p.154) :

"Elle prend ma main dans sa main, et elle la presse. C'est la première fois de sa vie. Je ne connais que le calus de ses doigts, l'acier de ses yeux et le vinaigre de sa voix ; en ce moment, elle eut une minute d'abandon, un accès de tendresse, une faiblesse d'âme, elle laisse aller doucement sa main et son cœur. Je sentis à ce mouvement de bonté que lui arrachait l'effroi dans cet instant suprême, je sentis que tous les gestes bons auraient eu raison de moi dans la vie."

³⁷ "L'Enfant" op. cit., Chapitre XVI (de la page 143 à la page 160).

Dans la relation de Jacques avec sa mère, les changements les plus importants s'effectuent dans le mouvement qui les rapproche, celle-ci devenant ainsi une personne retrouvée après *le drame*. Or, loin d'être un fardeau, l'amour d'une mère pour son fils est non seulement une nécessité, un besoin fondamental, mais une condition de son bon équilibre et de sa réussite d'homme.

Dans le cas contraire, le développement de l'enfant s'en trouve infiniment compliqué. C'est donc au sein de la famille que l'enfant grandit et se développe. C'est le lieu où il se sentira protégé et rassuré. Pourtant la cellule familiale peut se transformer en un site de violence, destructeur pour les enfants qui y vivent. En conséquence, Vallès a su montrer que la famille "autoritaire" n'est composée que de victimes.

Plus loin, l'enfant-narrateur explique pourquoi il a gardé ce souvenir inoubliable, la date et les autres détails:

"J'ai connu souvent des situations douloureuses ; mais je n'ai jamais tremblé comme j'ai tremblé ce jour-là (...) Instinctivement, on sent qu'il ne faut pas à ces douleurs un accueil cruel, le cœur ne saurait l'oublier et il garderait, noire ou rouge, une tache ou une plaie, une tristesse ou une colère." (p.155)

D'ailleurs, il appelle ce jour "*Le dimanche de malheur*" (p.156). En parlant de la fin de ce jour, il a eu recours à des figures de style :

" *Les heures tombent une à une. Je regarde mourir la nuit, arrivé le matin...*" (p.155)

" *Je ne pouvais questionner personne ; d'ailleurs, le souvenir seul de ce moment m'obsédait comme un mal, et je le chassais au lieu d'essayer de le savoir! (...) Je suis peut-être le plus atteint, moi, l'innocent, le jeune, l'enfant...*" (p.156-157)

Ce jour, le dimanche de malheur, a transformé la vie de l'enfant. C'est un jour qui marque un tournant décisif dans sa vie.

2.3.3.2. La date de la mort de Louissette : Chapitre XIX

Soulignons également une autre date que l'enfant évoque dans son récit: La date de "la mort de Louissette". L'enfant-narrateur se contente de dire:

**" On la tua tout de même. Elle mourut de douleur à dix ans " (...)
Ma mère vit mon chagrin le jour de l'enterrement." (p.213-214)**

Cette fois-ci, il ne précise pas la date exacte de la mort. Il veut "éterniser" cette date, il veut la présentifier. La mort de Louissette est un événement toujours présent à l'esprit de l'enfant-narrateur. Ce moment n'a jamais disparu de sa mémoire. Il n'a pas besoin de se rappeler la date, tellement ce jour est présent à son esprit, plutôt obsédant!

La scène de la mort de Louissette a sa propre poétique: Le recours à la répétition du terme **"terreur"** répété trois fois, le terme **"peur"** répété trois fois, le terme **"douleur"** répété deux fois, le terme **"mal"** deux fois dans une seule page (p213). Même les *points de suspension* (p213) laissent entendre qu'il s'agit des pleurs et des sanglots. Cette répétition ternaire du même terme crée un "rythme intérieur" dans le texte et fait donc sa poéticité. De même que :

"Les points de suspension créent un silence sous lequel la phrase se prolonge", 38 nous précise Béatrice Didier.

Cette répétition souligne également qu'il s'agit d'une obsession, d'un délire, d'une hallucination à chaque fois que l'enfant-narrateur se rappelle de la mort horrible de cet enfant martyr Louissette:

" On la tua tout de même. Elle mourut de douleur à dix ans. De douleur !... Comme une personne que le chagrin tue." (p.213)

³⁸ Béatrice Didier, préface de l'édition Folio, Gallimard, 1973, p23-25 (cité dans "l'Enfant", op. cit., p.406.)

Une obsession qui réapparaît souvent dans les rêves du héros-narrateur, mais qui marque et laisse ses empreintes dans sa mémoire. A ce propos, un détail biographique de Vallès nous a paru intéressant et nous a aidé à mieux analyser le chapitre "*Louissette*".

Il convient de rappeler à cet effet que la mort de Jeanne -Marie, que Vallès a eu d'une institutrice anglaise, est au cœur du chapitre "Louissette". *L'Enfant* est écrit donc avec une souffrance de père car la douleur de la perte de sa petite fille, le 02 décembre 1875, à Londres a profondément touché et affecté Vallès. Ceci fait dire à Guillemette Tison :

" D'une liaison de Vallès naît une petite fille, Jeanne-Marie, qui ne vit que dix mois. Très affecté, Vallès songe à écrire un roman autobiographique." ³⁹

En réalité, c'est à Londres que Vallès commence à rédiger son autobiographie romancée. Le cycle de Jacques Vingtras commence alors avec *L'Enfant*. Cependant, en écrivant *L'Enfant*, la mémoire de Vallès joue en fonction d'un exilé. Ce passage dans le Dictionnaire des Littératures nous semble éclairant:

" Tout se passe en effet comme si la Commune et sa suite, l'exil, avaient permis aux souvenirs, de s'organiser en récit, en autobiographie réelle et fictive (...) cette œuvre maîtresse, produit de l'exil, émerge d'un vaste projet romanesque qui eût été l'Histoire d'une génération." ⁴⁰

Ajoutons à cet effet les propos de Guillemette Tison :

" L'Enfant est écrit après la mort des parents de Vallès alors que l'écrivain, en exil à Londres, a 44 ans ; l'ouvrage est l'aboutissement d'un projet auquel l'écrivain songeait depuis longtemps." ⁴¹

³⁹ Tison Guillemette, *L'Enfant - Jules Vallès*, op. cit., p.09.

⁴⁰ Dictionnaire des Littératures, *Larousse*, 1990.

⁴¹ Tison Guillemette, *L'Enfant - Jules Vallès*, op. cit., p.16.

Jules Vallès, écrivain naturaliste, exploite ingénieusement les "stimulants"⁴² pour reconstituer le passé, le retrouver et le rendre présent (ici et maintenant) par le biais de la fiction. A ce propos nous citons :

"Ce goût de vin ! – la bonne odeur des caves ! – j'en ai encore le nez qui bat et la poitrine qui se gonfle (...) quelle odeur de vieux ! ..."
(p25)

" Il y a une odeur de résine et d'encre fraîche. C'est aussi bon que l'odeur du fumier." (p 272)

Guillemette Tison, a signalé judicieusement que :

"De très nombreuses notations dans le roman concernent les cinq sens, avec une insistance particulière sur les odeurs et les couleurs. Ces observations donnent consistance aux souvenirs : elles sont le support de la mémoire (...) certaines odeurs stimulent l'imagination et ouvrent un autre monde." ⁴³

"La voix" est, elle aussi, un élément stimulant. La voix, comme le parfum, réveille et aide à reconstituer le passé.

"Elle criait comme j'avais entendu une folle de quatre-vingt ans crier en s'arrachant les cheveux (...) le cri de cette folle m'était resté dans l'oreille, la voix de Louise, folle de peur aussi, ressemblait à cela."
(p.213)

⁴²Termes utilisés par Eliane Itti, *Littérature du moi en 50 ouvrages*, op. cit., (*En analysant la mémoire à travers le corpus, nous avons pu noter que la mémoire a parfois recours à quelques "auxiliaires" qui lui permettent de reconstituer des événements du passé. Nous appellerons ces "auxiliaires" les "stimulants" de la mémoire. Ces stimulants sont, par exemple, le parfum des fleurs lié à un événement particulier.*)

⁴³Tison Guillemette, *L'Enfant - Jules Vallès*, op. cit., p63-64.

D'après notre analyse, nous remarquons que Jules Vallès accorde un intérêt particulier pour les souvenirs d'enfance, pour le passé révolu. Vallès avoue, dans un commentaire intercalé dans la trame du récit:

"Je cours après mes souvenirs de Farreyrolles, du Puy, de St. Etienne (...) Je trouve une drôle de joie à regarder dans ce passé. On nous donne quelquefois un paysage à traiter en narration. J'y mets mes souvenirs (...) Je me souviens de ceci, de cela (...) Je rêve non à l'avenir, mais au passé."

Au terme de cette étude portant sur la composition et la structure des chapitres, nous pouvons donc déduire que l'évocation de certaines dates et certains événements de l'enfance, l'émergence de certaines expériences du passé recherché, et l'absence d'autres dates et d'autres expériences, sont étroitement liées à un choix soigneusement opéré par l'inconscient de l'écrivain. Ce qu'a confirmé Françoise Rullier-Theuret :

"Le plaisir de la lecture est complexe, en partie conscient et en partie inconscient ; il tient à la fois à des facteurs émotifs, intellectuels et idéologiques." 44

La mémoire du narrateur n'est pas aussi infaillible qu'elle le paraît. Des incertitudes et des oublis se manifestent dans le récit autobiographique. Ces oublis affectent le récit d'enfance de Jacques Vingtras. Dans ce genre littéraire, ces oublis sont liés à quelques détails précis ou à une circonstance déterminée. Certes Vallès parle de son enfance en nourrissant ce livre de son expérience et de ses souffrances tout en transformant ce qu'il a vécu pour en faire une véritable création littéraire.

Caractérisée par l'humour, mais non dénuée d'émotion, l'écriture de Vallès, qu'elle emprunte un déguisement romanesque ou qu'elle soit ouvertement autobiographiques, est centrée sur sa propre existence. La biographie de Jules Vallès se résume alors au récit autobiographique qu'il a fait lui-même de sa vie à travers une trilogie dans laquelle se mêlent réalité et fiction.

⁴⁴ Françoise Rullier-Theuret, *Approche du roman*, op. cit., p.113.

Ce récit est en effet une autobiographie à peine voilée. En fait, c'est le jeu de la vérité qui met en scène la part de fiction nécessaire à toute réalité autobiographique. Dans le premier volet de la dite trilogie, Vallès a reconstitué l'image de son enfance malheureuse, son adolescence et ses rapports avec ses parents, sans pour autant négliger des personnages et des figures parentales imaginaires.

A cet effet, Vallès s'est attaché à décrire la réalité : une réalité le plus souvent teintée de brutalité et de cruauté, mais allégée par une écriture et par une compréhension, voire une sympathie, à l'égard de certains personnages. A cet égard Guillemette Tison, souligne que la famille au sens restreint :

" Apparaît comme une triade oppressante (...) la famille au sens large, celles que constitue oncles, tantes, cousines, peut être le lieu du bonheur, de l'épanouissement. Puis il y a la famille rêvée (...) celle qui n'existe que dans les romans et dans l'imagination d'un enfant mal aimé."⁴⁵

Ce récit autobiographique est essentiellement celui d'une évolution de la mémoire selon une trame chronologique parcourue dans le texte. Il est clair que le regard que Vallès porte sur sa vie tend à se détacher du moi du passé sans complaisance. L'intrusion récurrente de la voix du narrateur dans le discours introduit à la fois une distance face aux événements vécus et le fondement d'une construction rétrospective.

⁴⁵ Tison Guillemette, *L'Enfant - Jules Vallès*, op. cit, p.37.

* * * *

Nous tenons à signaler, dans ce sens, que la structure du corpus ainsi que la succession des chapitres correspondent à l'évolution de la conscience de l'enfant, déjà expliquée, à son univers qui est en train de s'élargir, à son entourage, à ses expériences et ses connaissances qui se multiplient mais aussi et surtout à la sélection et à la structure de la mémoire.

Ainsi, la sélection de la mémoire s'est faite à partir d'expériences "*douloureuses*" et qui se sont transformées en obsession. Notre écrivain avait besoin de confier ce qui l'obsédait à ses lecteurs pour se libérer de ce passé, de cette enfance bien malheureuse, qui le hante jusqu'au moment où il décide d'écrire. Il a peut-être l'impression qu'une fois qu'il se sera confessé, il connaîtra la délivrance, la tranquillité et la sérénité. C'est pourquoi les souvenirs prennent parfois la forme d'une confession, c'est ce que nous avons démontré dans la structure et composition de l'œuvre.

L'Enfant de Vallès revient sur l'enfance bien malheureuse de Jacques Vingtras avant l'avènement de la révolution. L'auteur nous fait traverser un siècle de misère à travers un contexte social et culturel : la société française de la deuxième moitié du dix-neuvième siècle. Cependant, à travers la description des différents personnages, Vallès a donné une image de la société assez exhaustive et complète de son époque en accordant une grande importance à la description minutieuse et détaillée de la société française de la deuxième moitié du XIX^e siècle.

De ce fait, la production littéraire de cette période est, à ce titre, remarquable par la densité de son témoignage et par le questionnement sur les sociétés en déclin. L'image littéraire de la société française s'organise, alors, autour de l'enfant celui-ci focalise en effet toutes les contradictions et toutes les contestations.

* * * *

TROISIÈME PARTIE

De l'écriture du "moi" au "moi" collectif

" À vouloir trop se rapprocher du foyer de son être, celui qui se cherche sur la voie des écritures intimes risquait de se brûler à la flamme qu'il a allumée ; le langage humain ne supporte pas de trop violentes surcharges énergétiques ; il arrive qu'il fasse sauter les fusibles et mette le feu au circuit du discours."

Georges GUSDORF

*(Les écritures du moi : lignes de vie - Vol I,
Edition Odile Jacob, 1990, p45.)*

CHAPITRE PREMIER

***La question des voix narratives :
l'auteur et son double***

Le troisième chapitre de notre étude est une synthèse qui tente de répondre le mieux aux hypothèses formulées dans les deux premières parties de ce mémoire. En outre, la lecture que nous appliquons au corpus nous permet d'approcher de manière plus directe la représentation de l'enfance malheureuse.

De même, nous avons, jusque-là, observé et remarqué que notre corpus se distingue par la présentation du personnage de l'enfant, ayant une place dans la société, représentant ainsi la culture à laquelle il appartient.

Au cours de notre travail, nous allons poursuivre l'analyse du corpus en mettant en relief un contexte social bien déterminé. L'enjeu a été donc de déterminer l'appartenance générique de *L'Enfant*, est-il effectivement un roman autobiographique ?

Mais, avant de mettre l'accent sur le contexte social du corpus, nous nous trouvons devant la nécessité de répondre à une question primordiale à savoir qui parle dans le texte ? Autrement dit dans le roman autobiographique, en principe, la transmission de l'information et des événements se fait de la façon suivante: *un regard témoin, celui de l'enfant-héros*, qui enregistre la scène et *la voix-adulte* qui la transmet.

La question qui se pose dès lors est la suivante : Quel "moi" émerge de ce récit ? Etant donné que le récit est à la troisième personne, le personnage est-il différent du narrateur ? De ce fait, l'auteur se confesse à haute voix pour se défaire du poids de son passé. Le lecteur de son côté voit dans ces faiblesses les siennes. Il attribue les mauvaises œuvres à la société et les bonnes à l'auteur. Le lecteur se soumet alors au "moi" du texte et celui de son scripteur. Mais en fait, de quelle(s) voix s'agit-il dans ce récit ?

A ce sujet, nous devons reprendre les propos de Philippe Lejeune:

"Dans le récit d'enfance classique, c'est la voix du narrateur adulte qui domine et organise le texte: s'il met en scène la perspective de l'enfant, il ne lui laisse guère la parole (...) Il ne s'agira plus de se souvenir mais de fabriquer une voix enfantine, cela en fonction des effets qu'une telle voix peut produire sur un lecteur." ¹

3.1.1. JACQUES ET JULES : DEUX VOIX CONFONDUES

3.1.1.1. Considérations théoriques :

Il y a des moments où la voix du narrateur-adulte domine la voix de l'enfant marquant ainsi la supériorité du point de vue du narrateur au détriment de celui de l'enfant. Il sert est à noter que *l'Enfant* à résonance autobiographique, laisse entendre que l'enfant est toujours présent comme héros de l'histoire. Par exemple la description d'un lieu, d'un personnage ou d'un évènement sont souvent subordonnés à la présence explicite de l'enfant-narrateur ; cette même description est placée sous le regard attentif du narrateur-adulte. Donc l'enfant est un personnage pivot de ce récit. Tout ce qui existe, soit dans sa vie, soit dans le récit est distribué et ordonné par rapport à lui.

À d'autres moments, les deux voix, du narrateur et de l'enfant, s'entremêlent et s'entrelacent, réalisant une sorte de "fondu" qui finit par "fabriquer" cette voix enfantine. Dans ce cas l'effet produit est également celui d'une superposition de deux voix:

"Il s'agit, comme l'explique Dominique Maingueneau ², de deux "voix" inextricablement mêlées, celle du narrateur et celle du personnage (...) On perçoit deux "énoncia-teurs" mis en scène, dans la parole du narrateur, lequel s'identifie à l'une de ces deux « voix ». Ce ne sont pas deux véritables locuteurs, qui prendraient en charge des énonciations, des paroles, mais deux « voix », deux « points de vue » auxquels on ne peut attribuer aucun fragment délimité du discours rapporté."

¹ Philippe Lejeune, *Je est un Autre*, Paris, Seuil, 1980, p. 10.

² Dominique Maingueneau, *Éléments de linguistique pour le texte littéraire*, Paris, Bordas, 1986, p.96.

Toutefois, le style indirect libre produit sur le lecteur un effet de "*confusion*", car il ne reconnaît plus si ce sont les réflexions du personnage ou bien celles du narrateur. Dans cette étude, il s'agit donc d'analyser dans quelle mesure le discours indirect libre domine le texte et la parole du narrateur. Nous allons désigner, comme Genette, par le mot "voix": l'instance "Qui parle? "

3.1.1.2. La narration au style indirect libre :

D'après notre analyse, nous avons pu relever l'abondance du style indirect libre, dans "*l'Enfant*" de Vallès. *Le style indirect libre* est, comme le décrit Dominique Mainguenu:

"Un mode d'énonciation original, qui s'appuie cruciallement sur la polyphonie." ³

Ou comme le définit Philippe Lejeune dans "*Je est un autre*" : ⁴

"Le style indirect libre est une figure narrative, fondée en partie sur des phénomènes d'ellipse. Sa fonction est d'intégrer un discours rapporté à l'intérieur du discours qui le rapporte en réalisant une sorte de "fondu" à la faveur duquel les deux énonciations vont se superposer. Au style direct, l'énoncé rapporté serait cité dans son texte réel. "

Nous nous soumettons encore à la définition de Philippe Lejeune

" (...) Ainsi est obtenu un chevauchement des deux énonciations: on entend une voix qui parle à l'intérieur d'une autre. Cette voix n'est pas citée, elle est en quelque sorte mimée."

³ Dominique Mainguenu, *Éléments de linguistique pour le texte littéraire*, op.cit., 1986, p.96.

⁴ Philippe Lejeune, *Je est un Autre*, op.cit., p.18-19.

Particulièrement souple, le style indirect libre est un dénouement du style direct et du style indirect : il donne le propos du personnage sans formule introductive et en respecte scrupuleusement la syntaxe et le lexique ; en revanche, il transpose le propos de la première à la troisième personne et applique le principe de la concordance des temps.

Le style indirect libre permet également à l'écrivain de résoudre les problèmes posés, par exemple, par un genre littéraire. Dans *l'Enfant* de Vallès, le recours au discours indirect libre permet de résoudre une difficulté suscitée par une revendication "naturaliste". Le romancier cherche à restituer la "réalité", donc à reproduire avec la plus grande fidélité le langage de l'enfant, pour élaborer ainsi un récit efficace et influent dont la valeur esthétique sera indiscutable.

Cependant, le "mode d'énonciation original" permet de concilier ces deux exigences (apparemment contradictoires), et de faire entendre les deux "énonciations": la voix du narrateur qui maîtrise la citation, et celle de l'enfant qui vient inscrire un certain nombre d'effets dans l'écriture romanesque.

Lejeune précise que :

"Le réalisme subjectif consisterait alors à reconstituer non seulement la perspective de l'enfant, mais, sa voix. Le vécu de l'enfant n'apparaîtrait plus comme un contenu d'énoncé, mais comme un effet d'énonciation." ⁵

Vallès dans *l'Enfant*, a un but ultime, c'est de savoir créer une voix enfantine, qui domine la voix du narrateur-adulte classique,

"Une voix narrative originale qui donne une forte impression de « vécu »." ⁶

⁵ Philippe Lejeune, *Techniques de narration dans le récit d'enfance*, Colloque Jules Vallès, Université de Lyon -II, 1975, (cité dans "L'Enfant", op.cit., *Destin de l'œuvre*, p.405.

⁶ Philippe Lejeune, *Techniques de narration dans le récit d'enfance*, op. cit., p.404.

Transgressant ainsi toutes les règles rigides de la composition traditionnelle et classique du récit autobiographique, il voulait sans doute rompre avec les habitudes de la lecture et créer cet *"effet d'étrangeté inquiétante"* selon Freud. Il construit une nouvelle voix qui résulte d'un mélange de deux voix (*celle du narrateur-adulte et celle de l'enfant*) qui produit sur le lecteur un effet troublant.

Nous repérons donc difficilement la voix du narrateur de la voix de l'enfant et on demeure souvent dans l'ambiguïté et l'incertitude. Ce qui accentue l'ambiguïté et l'incertitude sur l'origine de la voix, c'est l'emploi du style indirect libre, associé à l'emploi du présent à la première personne, et qui recouvre beaucoup de passages de *l'Enfant*:

Voici un exemple :

"On me promet, comme à tous les gamins, des récompenses, un gros sous, si je suis sage, et chaque fois que je suis premier, une petite piécette blanche (...) Non, ma mère m'aime trop pour cela." (p103)

Notons que dans *l'Enfant*, le style indirect libre est très souvent associé aux questions.

"Le professeur de lettres me fait un peu la mine. Suis-je un volcan – ou n'en suis-je pas un ?" (p223)

Philippe Lejeune explique ce phénomène en disant:

"Dans un discours indirect libre situé dans une narration autodiégétique faite au présent de narration, toute distinction de temps et de personne devenant impossible, il n'y a plus, sur ce plan, de différence entre un discours indirect libre rapportant un énoncé du personnage principal, et cet énoncé lui-même. On se trouve donc devant un discours rapporté en style indirect libre. Et si ce discours se développe sur quelque longueur, la

*tentation sera grande de parler d'un "monologue intérieur" du personnage."*⁷

Ce n'est pas encore le "monologue intérieur"⁸ puisque ce qui définit le monologue intérieur, c'est son autonomie. Comme au théâtre, le discours du personnage doit être présenté indépendamment de toute autre énonciation, tandis que dans le cas présent, ce n'est pas un enfant qui parle, mais "*un adulte qui se fait une voix d'enfant.*"

Le discours qui semble venir du personnage est, en fait, un discours mimé et "*dans lequel flotte la présence diffuse et insidieuse d'un narrateur*" selon Lejeune.

3.1.2. LE MONOLOGUE INTÉRIEUR : LE "MOI" FACE À LUI MÊME

Dans les récits où le « Je » se pose en tant que sujet central de l'écriture, le "Moi" se retrouve face à lui-même et s'étudie comme un élément central dont il devient une sorte d'observateur extérieur. Construite sur le jeu de la mémoire, l'écriture du "Moi" relevant du domaine autobiographique ou fictif ou établissant, comme c'est particulièrement le cas chez Vallès, un trait d'union entre ces deux pôles instaure un véritable dialogue qui permet au sujet le recul nécessaire pour mieux se découvrir et se situer dans le temps.

À cet effet, le monologue intérieur est abondant, bien exploité et anime le texte vallésien. Aussi, faut-il définir cette notion:

⁷ Philippe Lejeune, *Je est un Autre*, op.cit., p.20.

⁸ "La différence capitale entre monologue immédiat et style indirect libre, que l'on a parfois le tort de confondre, ou de rapprocher indûment dans le discours indirect libre, le narrateur assume le discours du personnage, ou si l'on préfère le personnage parle par la voix du narrateur, et les deux instances sont alors confondues, dans le discours immédiat, le narrateur s'efface et le personnage se substitue à lui". Genette, *Figures III*, Paris, Ed. Seuil, 1972, p.194.

3.1.2.1. Définition :

"Technique littéraire censée exprimer le cheminement désordonné de la pensée intime, non pas du point de vue extérieur (oral avec un ou plusieurs auditeurs) d'un personnage mais d'un point de vue intérieur. (...)Le lecteur est installé dans la pensée du personnage qui devient narrateur. Le déroulement ininterrompu du monologue se substitue à la forme usuelle du récit. Le monologue intérieur joue un rôle important dans le renouvellement du roman au XX^e siècle." ⁹

Ainsi, ce monologue intérieur n'est pas encore celui du "Nouveau Roman" dont la syntaxe plus sinueuse, plus décousue, tente de reproduire un langage plus incohérent, celui de la pensée subconsciente. Chez Vallès, le monologue intérieur reproduit des tâtonnements, des hésitations d'une pensée, la syntaxe prend une tournure particulière. Nous y rencontrons souvent des phrases courtes commençant par "je". Le fréquent retour à la ligne constitue un procédé typographique propre à suggérer le mouvement de la pensée, les silences et les moments d'arrêt sont figurés par les blancs.

Par exemple:

"Je suis étendu tout habillé sur mon lit : un bout de lune perce les vitres ; pas un bruit! J'ai la tête qui me brûle, et il me semble qu'on m'a cassé le crâne d'un côté. Je me souviens de tout: du pain qui manquait, du poisson qui nageait, du veau qui tétait (...) J'ai souffert, (...) J'ai été fidèle aux leçons de ma mère." (p153)

3.1.2.2. Duplicité de la parole :

Ayant une enfance malheureuse et frustrée, l'enfant Jacques se réfugie dans le silence, dans le rêve. Sa pensée se développe: il pense, il se parle à lui-même. Le monologue intérieur domine donc, le texte. Penser, c'est se parler et très souvent se poser des questions. Nombreuses sont les interrogations du moi-enfant à lui-même. Sa première question porte d'ailleurs sur le lien qui l'unit à sa mère:

⁹ Définition proposée par J.-P. Bertrand, Microsoft ® Encarta ® 2007. © 1993-2006 Microsoft Corporation. Tous droits réservés

" Ai-je été nourri par ma mère? Est-ce une paysanne qui m'a donné son lait? Je n'en sais rien." (p07)

Jacques continue à s'interroger anxieusement: souvent ces questions expriment un sentiment de culpabilité que veulent susciter en lui ses parents :

"Je puis avoir cinq ans et me crois un parricide." (p08)

Au chapitre XIII il se dit:

*"Elle m'a donné de l'or (...) Oh! Pourquoi me donner la soif des richesses? Est-ce bien de la part d'une mère?
Il se livre à un combat en moi-même - pas très long.
Pour moi tout seul? J'achèterai ce qu'il me plaira avec? Je les donnerai à un pauvre, si je veux." (p.104-105)*

Tout en se parlant, il se réfute, se contredit, s'approuve. Il se dit: *"Oui! Ou non!"*. Il se demande: *"Pourquoi...?"*

Au moment du concours, un véritable débat intérieur se livre en lui.

"On nous a donné l'autre jour comme sujet, - (...) Qu'est ce que je vais donc bien dire ? (...) Mais, j'ai quatorze ans, je ne sais pas ce qu'il faut faire dire (...) Non, je ne le sais pas ! "
(p217-218)

Le monologue intérieur est employé aussi quand l'enfant évoque les moments heureux, loin de sa mère jouissant de la liberté: Le monologue intérieur se traduit par le recours aux phrases nominales, exclamatives, qui se pressent:

"Quelle joie de partir, d'aller loin! Puis, Nantes, c'est la mer! - Je verrai les grands vaisseaux, les officiers de marine, la

vigie, les hommes de quart, je pourrai contempler les tempêtes ! " (p167)

En principe, le monologue intérieur semble être le procédé qui reflète le mieux les pensées les plus intimes du personnage sans l'interposition du narrateur. Cependant, il y a un glissement inaperçu qui se fait et on tend à confondre le "je" avec le "moi" de l'enfant ou plutôt avec ce "moi" recréé que l'auteur appelle "Jacques". Mais ailleurs, c'est le "moi adulte" du narrateur, que l'auteur désigne toujours par le même "je". Détaché, il observe l'enfant "Jacques".

La distance temporelle et affective et l'écart entre les deux "je" est établie par l'emploi de l'imparfait et du passé simple:

"Il paraît que j'en tombais amoureux fou (...) Au moment où Mademoiselle Céline se maria, j'étais aveuglé par la passion. Elle allait être la femme de l'autre." (p20-21)

L'emploi du présent de l'indicatif peut aussi nous plonger dans la durée du narrateur-adulte, tout en nous faisant glisser insensiblement vers le temps vécu du moi-enfant:

"Quels souvenirs ai-je encore de ma vie de petit enfant? Je me rappelle que, devant la fenêtre, les oiseaux viennent l'hiver picorer dans la neige; que, l'été, je salis mes culottes dans la cour qui sent mauvais ; (...) Ma mère apparaît souvent pour me prendre par les oreilles." (p.13)

Ce glissement continu du présent au passé, ce passage du présent à l'imparfait ou au passé simple, reflètent les changements de l'identité", l'oscillation entre le Je/enfant et le Je/narrateur-adulte. Philippe Lejeune précise qu'avant Vallès :

" Ce procédé n'a guère été employé, ni par des autobiographies ou fictions autodiégétiques où l'enfance n'apparaît que dans la voix rétrospective de l'adulte." ¹⁰

¹⁰ Philippe Lejeune, *Techniques de narration dans le récit d'enfance*, op. cit., p.405.

Lejeune ajoute à ce propos, que Vallès laisse entendre qu'il a décidé de ne tenir aucun compte des lois d'opposition qui fondent les systèmes des temps dans le récit comme s'il se vengeait des règles "*sacro-saintes de la concordance des temps*"; en précisant que sa narration est fondée sur une pratique délibérée de la "discordance", l'oscillation permanente entre trois régimes:

- présent de narration,
- narration rétrospective (passé composé/ imparfait),
- narration aux temps historiques (passé simple/imparfait).

D'ailleurs, souvent, l'auteur joue sur l'ambiguïté de ce "Je":

"J'entends ce qu'ils disent de mon père (...) Je viens de l'entendre insulter et j'étais en train de dévorer un gros soupier, une vilaine larme." (p26)

L'analyse du corpus révèle que le récit abonde en *style indirect libre*. Celui-ci apparaît comme *le style privilégié du récit autobiographique*. C'est le procédé préféré du narrateur, utilisé ainsi pour rapporter et extérioriser les pensées de ses personnages (notamment l'enfant), et pour libérer leurs voix, tout en les maintenant sous l'égide du narrateur. En outre, ce style relève également de la "*sous conversation*", selon Lejeune, et qui représente ce que l'enfant pense sans pouvoir le dire, en même temps que s'y reflètent les jugements de valeur de l'adulte.

Quant au *monologue intérieur*, il reflète l'état d'âme de l'enfant. C'est un moyen parfait pour livrer les "*Vues intérieures*" des personnages, ici, Jacques Vingtras. Le monologue intérieur garantirait :

" La variation injustifiée des temps qui crée un effet de sens ; distribution de l'alinéa (...) rajouts et juxtapositions, qui

restituent l'impression de la contingence et de la masse des circonstances qui s'offrent au récit. " 11

Ainsi, une remarque s'impose: le génie du texte vallésien, réside dans le fait qu'il a réussi à maintenir son lecteur au plus haut degré d'attention et d'émotion, non seulement grâce à cette impression du "vécu" que donne le texte et à l'évocation d'une parole enfantine, mais notamment grâce à ce jeu de voix, ces procédés de fusion et de décalage entre la parole d'un enfant et celle d'un narrateur adulte.

¹¹ Jules Vallès, *L'Enfant*, op.cit., *Études d'ensemble*, p.396.

CHAPITRE DEUXIÈME

***Le contexte de production
de l'Enfant***

L'Enfant nous fait sentir les manifestations contre la famille, il nous étale ouvertement les abaissements qui encombrent l'enfance malheureuse. Au fil des pages semble se dessiner les lignes d'un univers englouti sous un autre.

Rappelons que nous sommes face à roman autobiographique ayant comme personnage principal l'enfant. Souvent les critiques retrouvent dans ce genre de récit une "enfance-prétexte". C'est en fait, le roman autobiographique qui permet de traiter une époque donnée et d'en faire une sorte de documentation.

Donc *l'Enfant* est un document sur une société précise à un moment donné de l'Histoire. Roger Bellet ¹² a déjà souligné l'idée qu'il s'agit d'une enfance prétexte dans *l'Enfant* de Vallès, présentant un schéma familial, réduit à la triade fondamentale: la mère, le père et l'enfant.

¹² Fondée en 1982 par Roger Bellet, l'association des Amis de Jules Vallès s'attache à mieux faire connaître l'originalité de Jules Vallès écrivain et journaliste

3.2.1. LE CONTEXTE SOCIAL DE *L'ENFANT* : LE "MOI" ET LES AUTRES

Dans la mesure où le genre autobiographique obéit à des conditions historiques à la fois individuelles et sociales mettant l'accent sur le rapport du moi ou de l'individu avec la collectivité :

"On ne peut pas dire, a priori, quelles caractéristiques un texte dit autobiographique doit nécessairement présenter. L'association entre caractéristiques textuelles et identité n'est pas naturelle, mais conventionnelle." ¹³

Déclare Elisabeth Bruss. En fait, c'est surtout parce que le "moi" est indéfinissable et qu'il s'avère impossible d'imposer à l'autobiographie des limites pour ainsi accéder à la fiction.

Dans *l'Enfant*, le principe est fondé sur une connaissance inspirée d'une réalité amère. Celle-ci est née d'un sentiment de présence à soi qui va permettre à l'écrivain de raconter les événements qui ont marqué sa vie. C'est pourquoi, dès la dédicace de l'ouvrage, Vallès instaure un pacte de lecture qui le place en position de miroir par rapport aux lecteurs : la compréhension ne peut être fondée que sur une véritable compassion et un partage d'affection. La trame narrative reprend donc les discontinuités et accidents d'une vie dont la mémoire est l'outil essentiel pour se souvenir. Le souvenir permet alors une révélation de la vérité des événements dans l'articulation qu'il restitue et amplifie l'authenticité d'une parole ou d'un événement racontés.

C'est pourquoi :

"Le moi n'est jamais un pur et simple donné, mais une réalité fluctuante et évolutive : la vie humaine est une création permanente de soi par soi et d'agrandissement de son être." ¹⁴

Comme l'a très bien montré Eliane Itti.

¹³ Elisabeth Bruss, *L'Autobiographie considérée comme acte littéraire*, op. cit., p.18.

¹⁴ Eliane Itti, *L littérature du moi en 50 ouvrages*, op. cit., p.216.

Nous tenons à préciser, que les chapitres concernés par l'analyse du contexte social sont les suivants:

- Chapitre I : « Ma mère » (de la p. 07 à la p. 13),
- Chapitre X : « Braves Gens » (de la p. 77 à la p.85),
- Chapitre XIV : « Voyage au pays » (de la p. 111 à la p.127),
- Chapitre XVIII : « Le Départ » (de la p. 167 à la p. 207),
- Chapitre XXIII : « Madame Vingtras à Paris » (de la p. 255 à 276).

3.2.1.1. Analyse de la dédicace :

Rappelons donc la dédicace:

*" A Toux ceux
Qui crevèrent d'ennui au collègue ou
Qu'on fit pleurer dans la famille,
Qui, pendant leur enfance,
Furent tyrannisés par leurs maîtres ou
Rossés par leurs parents."*

-- Je dédie ce livre --

Vallès ajoute à ce propos :

*" Je défendrai les droits de l'enfant, Comme d'autres les
droits de l'homme."*

En écrivant à Hector Malot, Vallès précise :

"J'ai eu une existence assez meurtrie, j'ai frôlé bien des existences bizarres, j'ai vu le dessous de bien des choses (...) des mémoires de moi seraient presque intéressants. Une histoire signée de mon nom aurait sa valeur. (...) Je vise à écrire une œuvre capitale où sera reflété le caractère, où sera raconté le malheur de ma génération." 15

Par ailleurs, Zola ajoute à ce propos, le 24 juin 1879 dans *Le Voltaire*:

" Je désire qu'on lise ce livre. Si j'ai quelque autorité. Je demande qu'on le lise, par amour du talent et de la vérité. Les œuvres de cette puissance sont rares. Quand il en paraît une, il faut qu'elle soit mise dans toutes les mains." 16

Pour pouvoir étudier le contexte social du premier volet de la trilogie vallésienne, nous nous sommes référée à la théorie fonctionnaliste du sociologue américain, *Talcott Parsons* 17 qui a présenté des analyses minutieuses du système social et de ses institutions. Dans son ouvrage intitulé *"The system social" (1951)*, Parsons a démontré que ce dernier est un ensemble de *"système"* dont chacun reproduit la structure de la totalité englobante.

15 Jules Vallès, *Le Bachelier*, Librairie Générale Française, 1972, p.09.

16 Zola cité dans "l'Enfant", op.cit., quatrième page de couverture.

17 *Parsons, Talcott (1902-1979)*, sociologue américain qui a élaboré des théories sur les mécanismes de la société et les principes organisationnels qui sous-tendent les structures sociétales. Originaire de Colorado Springs (Colorado), il fit ses études à la London School of Economics et à l'université de Heidelberg. Membre de la faculté de l'université Harvard de 1927 à 1974, il enseigna la sociologie et dirigea le département d'étude des relations sociales.

Considéré comme un tenant de la théorie du fonctionnalisme qui explore l'intégration et l'interdépendance des divers composantes de la société, Parsons affirmait que la société tend à être une entité autorégulatrice, autosubsistante, se caractérisant par certains besoins fondamentaux, notamment le maintien de l'ordre social, la fourniture de biens et de services ainsi que le soin des enfants. Dans l'optique fonctionnaliste, la société est un organisme et chacune de ses parties sert un but ou remplit une fonction. Toute action suppose un ensemble d'alternatives qui permettent à chacun de se définir par rapport à autrui et d'assurer par là même l'existence de la société. Les membres de la société coopèrent pour satisfaire aux besoins communs car, en tant qu'acteurs sociaux, ils partagent les mêmes objectifs et valeurs. Mais pour autant qu'il veuille atteindre l'unité, le système social a besoin de s'institutionnaliser au plus haut degré. Les principaux ouvrages de Parsons sont *la Structure de l'action sociale* (1937), *le Système social* (1951) et *Théorie sociologique et société moderne* (1967).

Ainsi la famille, considérée comme "*subystème*", peut être envisagée comme "*modèle*" réduit de la société dans la mesure où elle fonctionne grâce à : des compétences et des sphères d'action clairement délimitées au sein de la famille, on peut distinguer (comme dans la société) une sphère politique (l'autorité des parents), une sphère économique (budget), culturelle (les loisirs) ou sociale. D'autres subsystèmes sont: l'éducation, les syndicats, les organisations du patronat, l'armée, l'Église etc.

Dans cette perspective, observons donc de plus près notre corpus. En examinant *L'Enfant*, il importe surtout de ne pas oublier le contexte social dans lequel Vallès a toujours désiré insérer le premier volet de sa trilogie: Il s'agit de l'Histoire de la génération de 1848: jusqu'à la *Commune*¹⁸. Ce texte, ainsi que les deux autres volumes (*le Bachelier* et *l'Insurgé*), sont inspirés et marqués par les événements, les émeutes et les insurrections de Juin 1848.

En fait, Vallès hésitait entre un "*roman politique spécial*" et un second Vingtras "*familier, psychologique, intime*". De ce projet, il donne la trilogie qui est une sorte de "fondu", de mixage de ces deux buts.

L'Enfant de Vallès a d'autres buts: répondre à un autre texte sur l'enfance, ou bien réfuter la thèse idéale qui prétend que l'enfance est toujours et nécessairement l'âge de la jouissance et du bonheur ; bien que ce ne soit pas toujours vrai. Vallès veut faire d'une pierre deux coups: donner sa biographie et attaquer, par le miroir, la vieille phrase qui court le monde; à savoir: l'enfance est le plus bel âge de la vie. Donc, œuvre combattante, négatrice d'un autre "texte" convenu sur l'enfance.

3.2.1.2. *Le déclassé des parents :*

L'Enfant, n'est en fait, pas seulement l'histoire d'un enfant ni l'enfance d'un révolutionnaire, mais aussi une histoire de "délivrance": il va d'une enfance coupée du peuple par le déclassé du père et de la mère à l'idée de révolution sociale, comme l'a judicieusement expliqué C. Achour :

¹⁸ Voir annexe : Commune de Paris (1871), nom donné au mouvement et au gouvernement insurrectionnel mis en place par les Parisiens à l'issue de la guerre franco-allemande (1870-1871), du 18 mars au 28 mai 1871.

"Cette souffrance, cette carence affective ce sont bien ses parents qui en sont les premiers accusés (...) S'ils sont ainsi, c'est à cause de leur déclassement. (...) sous « le vernis » citadin (...) apparaît sans cesse le complexe d'infériorité de la déclassée -ici la mère- et le ridicule du décalage." 19

Évoquant l'idée du déclassement du père et de la mère, nous pouvons avancer l'idée suivante: Avant que Jacques Vingtras ne passe à l'action et ne rejoigne le peuple, il sentait et souffrait profondément de cette question de *"différence de classes"*. C'est la mère qui lui a transmis ses idées, ses complexes d'infériorité sociale. A notre sens, tout le drame de *l'Enfant* est dû à l'attitude de la mère, vue surtout à travers son regard qui relève de la *"psychologie sociale"*. 20

Donc, la mère supportait mal une condition sociale qui ne répondait pas à ses ambitions de petite bourgeoise, elle en rendait son fils responsable, elle en rougissait, elle le ridiculisait, jetait le doute en lui et le privait d'affection. Et que :

"Les parent ont tous les droits sur leurs enfants et forgent le caractère par la violence ; toute manifestation d'affection est signé de faiblesse." affirme C. Achour 21.

Et c'est ainsi : *"Pour trouver une unité dans ce personnage, peut être vaut-il mieux voir en elle une paysanne dont l'enfance fut misérable. Elle a beaucoup de difficultés à assumer l'ascension sociale dont elle rêve." 22*

19 Jules Vallès, *L'Insurgés*, Ed. ENAG, 1987, p.14.

20 « La psychologie sociale, branche de la psychologie centrée sur l'étude scientifique du comportement des individus comme faisant partie d'un groupe, d'une société [...] La psychologie sociale remonte aux premières investigations sur les rapports de l'homme à la société. Plusieurs problèmes de la psychologie sociale contemporaine ont été posés et traités par les philosophes de la Grèce antique. Certaines questions ont ainsi été formulées par Aristote, dont l'adage (L'homme est un animal politique) c'est-à-dire destiné à vivre dans la cité exerce une influence décisive sur la postérité, ainsi que par d'autres philosophes, comme l'Italien Machiavel ou l'Anglais Thomas Hobbes (L'homme est un loup pour l'homme), qui ont alimenté la psychologie sociale contemporaine [...] La psychologie sociale a des points communs avec de nombreuses autres disciplines, en particulier avec la sociologie et l'anthropologie culturelle. Mais tandis que le sociologue étudie les groupes sociaux et les institutions et que l'anthropologue se penche sur les différentes cultures, le psychologue social s'intéresse à la façon dont les groupes sociaux, les institutions et les cultures influencent le comportement de l'individu. Les grands domaines de recherche en psychologie sociale s'articulent autour de la socialisation, des attitudes, de l'influence, du groupe, de la communication et de la cognition sociale ». Microsoft® Encarta® 2007. © 1993-2006 Microsoft Corporation. Tous droits réservés

21 Jules Vallès, *L'Insurgé*, op. cit., p.14.

22 Tison Guillemette, *L'Enfant - Jules Vallès*, op. cit., p. 30.

De même, le père, de souche paysanne a quitté le séminaire pour devenir bachelier et parvenir aux "honneurs" de la carrière universitaire. Quant à Vallès lui-même affirme dans *l'Enfant* que ses parents sont de souche paysanne :

" Nous venons de la campagne. Mon père est fils d'un paysan qui a eu de l'orgueil et a voulu que son fils étudiat pour être prêtre (...) et qui fait la cour à une paysanne qui sera ma mère."(p10)

Il s'agit donc d'une famille qui végète dans une soumission apeurée, mue par le désir d'une élévation sociale. C'est là que réside la tragédie de *l'Enfant*: Tragédie de la pauvreté, des complexes d'infériorité et du préjugé social.

La nature des rapports entre les différentes classes sociales se restreint à deux pôles infériorité ou supériorité. Par exemple: la mère de Jacques refuse que son fils joue avec les pauvres car elle appartient à une classe qui leur est supérieure. Alors que Jacques pense autrement:

" Je les trouve tous gais, les gens que je vois et que ma mère méprise parce qu'ils sont paysans, savetiers ou peseurs de sucre."(p77)

Et au contraire, son orgueil - ici la mère - est assouvi et rassasié quand elle voit son fils jouer avec des enfants qui lui sont supérieurs. Par leur milieu social, Jacques le remarque et dit:

"Mme Vingtras est toujours aux anges quand une femme bien mise lui fait l'honneur de causer avec elle (...) Elle est flattée que son fils soit admis dans un jeu d'enfants de riches. Et si je me noie, tant pis !" (p177)

Ce conflit entre les ambitions "bourgeoises" de la mère et les désirs réprimés de l'enfant, s'aggrave et devient de plus en plus virulent: elle (la mère) préférerait vivre d'une vie sourde, bête et vilaine. Alors que Jacques a d'autres ambitions beaucoup plus modestes que celles de sa mère: "*Si je me faisais paysan ?*" (p118)

Cependant, au lieu de se perdre dans les illusions et de rougir de sa classe sociale, Jacques Vingtras prenant conscience de sa situation, passe à l'action et trouve le salut dans la vie ouvrière ; marquant ainsi le tournant décisif de sa vie. Jacques Vingtras, le double de Vallès, refuse donc le luxe et l'oisiveté de la grande bourgeoisie, modèle auquel aspirent ses parents et revendique le travail et la vie ouvrière. Confirmons ce raisonnement à travers notre corpus (*):

" Oui, je veux entrer dans une usine, je veux être d'un atelier, je porterai les caisses, je mettrai les volets, je balayerai la place, mais j'apprendrai un métier. J'aurai cinq francs par jour quand je le saurai. Je vous rendrai alors l'argent du Palais-Royal, et les trois sous du garçon..."

- Tu veux désespérer ton père malheureux!

*- Laissez-moi donc avec vos désespoirs! Ce que je veux, c'est ne pas prendre sa profession, un métier de chien savant! Je ne veux pas devenir bête comme N***, bête comme D*** J'aime mieux une veste comme mon oncle Joseph, ma paye le samedi, et le droit d'aller où je veux le dimanche.*

... .. " ²³ (p267-268).

Il ajoute à ce propos:

(*) Se référer à l'annexe (1) pour expliquer ce contexte.

²³ Ces points de suspensions marquent un "silence" de la part de Jacques: ce silence, dit le critique Henri Mitterand, annonce, dans le roman moderne la révolution. C'est un signe qui précède la révolte. J. Vingtras dit lui aussi: "*C'est une force d'être muet!*". Henri Mitterand, *Le Discours du Roman*. Paris, PUF, 1980.

" Et tout mon sang de fils de paysanne, de neveu d'ouvriers, bondissait dans mes veines de savant malgré moi! Il me prenait des envies d'écrire à l'oncle Joseph et à l'oncle Chadenas ... "Soyez sûrs que je ne vous ai pas oubliés, que j'aurais mieux aimé être avec vous, à la charrue ou à l'étable, qu'être dans la maison au latin. Mais si vous marchez contre les aristocrates appelez-moi !" (p271)

La condition ouvrière serait donc pour Vingtras une planche de salut, non une chute dans le néant social.

Ainsi, pour le petit Vingtras la délivrance et le salut réside dans les principes suivants: Le travail, l'union et la solidarité avec le peuple voire l'engagement :

" Un journaliste doit être doublé d'un soldat" - "Il faut une épée près de la plume." - "Être prêt à verser dans son écritoire des gouttes de sang."

" (...) On n'était plus fouetté par sa mère, ni par son père, on était fusillé par l'ennemi, et l'on mourait comme Barra. Vive le peuple ! " (p270-271)

Il résume sa conception, actuelle, de la vie dans un slogan:

" Vivre en travaillant, mourir en combattant!" (p273)

Et voici que notre héros, désormais, engagé passe à l'action, à la Révolution.

" J'étais entré dans l'histoire de la Révolution." (p270)

Révolution contre l'injustice familiale et sociale. Révolution politique. Il voit la révolution partout et qui couvre tous les domaines, même dans la poésie.

" Il y a de la Révolte au coin des Vers. - Moi j'en mets du moins." (p274)

A ce propos, l'œuvre de Jules Vallès est assez représentative, lui qui optant pour une écriture politique, essaie de doter son verbe romanesque :

" D'une force illocutoire neuve qui, dépassant les porte-à-faux et les hiatus inhérents à sa position institutionnelle, atteindrait les lecteurs « même dans le monde de (ses) ennemis. " 24

Dans l'ensemble de sa trilogie, on s'aperçoit que cet auteur incarne fort bien l'écrivain qui s'insurge, avec toutes les tournures décapantes possibles, contre les injustices dans une société de plus en plus étouffante.

C. Achour avance intelligemment une sauvegarde minutieuse de Vallès vis-à-vis du peuple :

"Ainsi, ce « peuple » au côté duquel il veut être est celui des ouvriers, des malheureux, des laborieux, des souffrants. Dans l'univers vallésien, l'image du peuple est plus une atmosphère de misère et de révolte." 25

Remarquons que Vallès est au départ, écarté et retiré, un individu visant à atteindre à la fin la société, adhérer à son peuple tout en bousculant les certitudes à travers un récit d'un réalisme nouveau et déroutant, Vallès a produit un écart sensible avec l'horizon d'attente des lecteurs. Si l'accueil qui lui a été réservé fut souvent atténué, c'est qu'il désoriente un lecteur si peu habitué à cette immersion vertigineuse et éprouvante dans un univers conventionnellement escamoté du champ de la représentation sociale.

Après avoir étudié le contexte social qui détermine notre corpus, nous passons ensuite au contexte culturel qui marque, plus particulièrement la spécificité de l'œuvre vallésienne.

24 Jacques Migozzi, *L'Écriture de l'Histoire dans la trilogie romanesque : L'Enfant, Le Bachelier, L'Insurgé, de Jules Vallès*, thèse de Doctorat Nouveau régime, Université Paris VIII-Vincennes, février 1990, sous la direction de Jean Levailant, p.10.

25 Jules Vallès, *L'Insurgé*, op. cit., 1987, p.18.

3.2.2. LE CONTEXTE CULTUREL ²⁶

3.2.2.1. Critique du système d'études du XIX^e siècle :

Le contexte culturel est reflété par la question de l'enseignement. Enseignement des langues mortes (grecque et latine). Nous tenons donc à signaler que nous sommes face à une crise de société, comme nous l'avons déjà remarqué, qui se révèle à travers la critique de l'enseignement.

Vallès a eu, très tôt, sa mythologie personnelle de l'école. Certes ce personnage suit une scolarité classique mais le récit fait ressortir le calvaire de l'enfant qui doit endurer sans broncher des conditions de scolarité détestables et exécrables. « *Le collègue pue le vieux* » : locaux vétustes, enseignements sclérosés et disciplines contraignantes : voilà le quotidien des collégiens français de cette deuxième moitié du XIX^e siècle.

Donc, Vallès nous présente une image de l'école à la fois mythique (mythologie personnelle de Vallès) et historique (image de l'espace collégien au XIX^e siècle). Vallès peint l'image de l'école et décrit le système scolaire de la période entre 1848 et 1870.

Assez tôt, entre 1860 et 1865, une imagerie scolaire et une conscience idéologique du système scolaire se développent en lui. Et Vallès éprouve le besoin de donner littérairement une image de l'école à cette époque là. Il avance donc une représentation nouvelle de l'école dans son récit que nous allons étudier par la suite. Nous tenons à préciser que Vallès s'est rendu compte, très tôt, de l'importance de l'école, de sa situation, de sa structure, de sa fonction sociale et politique.

C'est pourquoi il a éprouvé ce besoin d'exposer ces faits concernant l'école dans *l'Enfant*, comme une sorte de "document" sur le système éducatif et culturel de l'époque considérée. L'image qu'il dépeint de l'école est une image-souvenir et image-repoussoir qui émerge du passé, de l'enfance et "vivante" sous la plume de l'écrivain-adulte.

²⁶ Ne sont concernés par cette analyse que : (Chapitre III « de la p.25 à 35 » & Chapitre xx « de la p.217 à 226 »).

Torturé et martyrisé par l'école ainsi que par la famille, comme le témoigne la dédicace, Vallès a gardé dans sa mémoire d'enfant de lourdes-images du passé autour de l'école qui l'obsédaient. En esquissant cette image de l'école, il parvient à se libérer, en partie, de ses obsessions, de ses cauchemars. Ceci par la conversion en idéologie consciente, et ce qui prouve que ces images n'étaient pas innocentes, qu'elles détenaient une force explosive, qu'elles étaient essentiellement images critiques et négatives.

C. Achour, dans la présentation du deuxième volet de la trilogie a expliqué que :

"L'émergence d'un système d'études qui forme l'esprit critique du futur citoyen qui mettra alors ses acquis au service du mieux-être de tous." 27

Vallès voit un système scolaire, lié à l'Etat, il ne cesse pas de s'insurger contre le monopole de l'Etat. En outre, dans *l'Enfant*, il saisit l'occasion d'attaquer l'enseignement scolaire, et l'autorité "mutilla" exercée par les professeurs. En exposant l'état de l'enseignement dans les différentes écoles qu'il a fréquentées (*Collège du Puy - Collège de Saint-Étienne - Collège de Nantes*), pris par une forte émotion, il s'acharne contre les professeurs en général, et contre les matières enseignées et leur contenus jugés stériles et inutiles.

Vallès, s'attarde à la description de l'école: c'est l'image du collège avec ses murs: le collège-prison du Puy, collège-prison de Saint-Etienne, collège-prison de Nantes. Trois prisons similaires, en espaces éloignés, trois prisons enfermant une enfance. Prisons qu'on appelle, disait Vallès, collèges sous les rois, et lycées sous les régimes impériaux: mais les murs restent les mêmes! Guillemette Tison, à travers son étude précise que :

"Les locaux décrits par Vallès sont sordides. Le collège est comparé à une prison, comparaison qu'il reprendra bien des fois dans ses écrits. Tout y est sombre et effrayant, surtout pour un jeune enfant. Les témoignages des contemporains insistent tous sur la vétusté et le mauvais entretien des locaux." 28

27 Jules Vallès, *Le Bachelier*, Librairie Générale Française, 1972, P.09

28 Tison Guillemette, *L'Enfant - Jules Vallès*, op. cit., p.39.

Dans *l'Enfant*, le collège-prison est plus vrai que la prison-même. Même la prison est parfois plus gaie que le collège!

"Il m'emmène quelques fois à la prison, parce que c'est plus gai. " (P.09)

Quant à la description du collège, Vallès écrit:

" Le collège. –Il donnait comme tous les collèges, comme toutes les prisons, sur une rue obscure [...] A deux minutes de là, le collège moisit, sue l'ennui et pue l'encre ; les gens qui entrent, ceux qui sortent éteignent leur regard, leur voix, leur pas, pour ne pas blesser la discipline, troubler le silence, déranger l'étude. " (p.25)

L'espace du collège est un espace à la fois gris et abstrait, un espace disciplinaire, au dire de Roger Bellet. L'espace cloîtré du collège est un espace moral: abstrait, comme l'enseignement classique; il sent l'encre: sèche. Même les murs intérieurs cloisonnent les occupations, répriment le corps dont les mouvements sont punis.

Nous remarquons donc que l'école et l'enseignement scolaire sont au cœur même de l'idéologie de Vallès. Parmi tous les exercices fréquents de l'École, Vallès attaque sans merci, les formes du "discours": discours latin ou discours français, il est toujours conçu et bâti sur l'imitation du "contiones" qui est lui-même une anthologie des discours latins. Ce que Vallès critique le plus dans le système scolaire, c'est l'imitation: l'imitation des modèles, grand principe de l'esthétique classique et le premier exercice de la composition française ou latine. Lorsqu'on demande à l'élève *"Faites parler tel homme de l'Antiquité"*, Vallès pense qu'on ne fait que reproduire des modèles éternels, en statues de grands hommes très anciens et qu'on exige des identifications factices:

*" On nous a donné l'autre jour comme sujet, -
« Thémistocle haranguant les Grecs ». Je n'ai rien trouvé, rien,
rien ! (P217)*

*Ils me disent toujours qu'il faut se mettre à la place de
celui-ci, de celui-là, - avec le nez coupé comme Zopyre ? Avec le
poignet rôti comme Scévola ?*

*(...) Mais j'ai quatorze ans, je ne sais pas ce qu'il faut faire dire à
Annibal, à Caracalla, ni à Torquatus, non plus!
Non, je ne le sais pas!*

*Je cherche aux adverbes, et aux du Gradus, et je ne fais que copier
ce que je trouve dans l'Alexandre.*

Mon père l'ignore, je n'ai pas osé l'avouer.

*Mais lui, lui-même!(oh! je vends un secret de la famille!) j'ai vu que
ses exercices à lui, pour l'agrégation, étaient faits aussi de pièces et de
morceaux. - Sommes-nous une famille de crétiens?...*

*Quelquefois il conjoint discours où il faut faire parler une femme. -
Les plaintes d'Agrippine, Aspasia à Socrate, Julie à Ovide.*

*Je le vois qui se gratte le front, et il touche sa barbe avec horreur. -
Il est Agrippinus, Aspasios, il n'est pas Aspasia, il n'est pas Agrippine, - il se
tord les poils et se mord désespéré!*

Je sens toute l'infériorité de ma nature, et j'en souffre beaucoup. "
(p218)

Vallès fait remarquer que ces écoles s'ingénient à former uniquement des rhéteurs, des avocats, et des orateurs... et l'on en crève. Ces rhéteurs, orateurs et avocats sont tous identiques, reproductions d'un même modèle. Ce système scolaire étouffe toute création, toute innovation, éteint les talents et étrangle les dons.

Jacques Vingtras évoque la question de l'enseignement qui repose sur "l'art de mentir" et "l'art de voler"!

La réussite à l'école est déterminée par le vol et le mensonge. A l'école, les valeurs authentiques sont falsifiées: Il s'agit également d'une crise culturelle aussi bien qu'une crise de valeurs.

Quant à la notion de "patrie", Jacques n'en comprend rien. A ces yeux c'est un concept indéfini, insensé.

" Je souffre de me voir accablé d'éloges que je ne mérite pas, on me prend pour un fort, je ne suis qu'un simple filou. Je vole à droite, à gauche, (...) Je suis même malhonnête quelquefois. J'ai besoin d'une épithète ; peu m'importe de sacrifier la vérité ! Je prends dans le dictionnaire le mot qui fait l'affaire, quand même il dirait le contraire de ce que je voulais dire. Je perds la notion juste! Il me faut mon spondée ou mon dactyle, tant pis! - la qualité n'est rien, c'est la quantité qui est tout."(p219)

[...]

" Pour la narration française, je réussis aussi par le retapage et le ressemelage, par le mensonge et le vol.

Je dis dans ces narrations qu'il n'y a rien comme la patrie et la liberté pour élever l'âme.

Je ne sais pas ce que c'est que la liberté, moi, ni ce que c'est que la patrie. J'ai été toujours fouetté, giflé - voilà pour la liberté; - pour la patrie, je ne connais que notre appartement, où je m'embête, et les champs où je me plais, mais où je ne vais pas.

Je me moque de la Grèce et de l'Italie, du Tibre et de l'Eurotas J'aime mieux le ruisseau de Farreyrolles, la bouse des vaches, le crottin des chevaux, et ramasser des pissenlis pour faire de la salade." (p220)

Tout au long de *l'Enfant*, Vallès met en cause les études elles-mêmes et notamment les études grecques et latines. Un insurmontable dégoût le prend des études dites des "*langues mortes*". Cette antiquité ne lui dit rien qui vaille. Il dénonce et refuse le "bonnet d'âne de l'éducation classique" et évoque avec horreur ce "*vomissement de la langue morte qu'on refoulait*". En 1882, Vallès approuvera une grève des écoliers de Montpellier et de Toulouse: donc au moins trois semaines de perdues pour les langues mortes.

Toutefois, on se demande: Pourquoi donc tout cet acharnement contre les études classiques?

" La pesanteur historique des mots et de la rhétorique dévie le sens du combat engagé : la moitié de nos maux, les plus pesants de nos désastres viennent de ce que des phénix de rhétorique ont gardé le pli que leur imprima l'éducation classique !" ²⁹ ajoute C. Achour

C. Achour avance une deuxième justification de l'attitude haineuse et rageuse de Vallès vis-à-vis de l'éducation classique. Elle précise que Vallès se demande souvent s'il n'a pas quitté une cuistrerie pour une autre, et si après les classiques de l'Université n'y a-t-il pas les classiques de la révolution? Vallès lance donc un appel à une révolution "culturelle".

²⁹ Jules Vallès, *Le Bachelier*, Librairie Générale Française, 1972, P.10.

Parmi les exercices répétitifs de l'École, Vallès attaque également l'enseignement de la philosophie, avec lequel il a un vieux compte à régler. Il révèle l'absurde philosophique grâce à un jeu d'allumettes et de haricots campagnards! Il se sert également de son personnage-caricaturé et qui représente "la philosophie", M. Bergougnard, pour attaquer et ridiculiser le rationalisme pédagogique de ce professeur.

Ces exemples ne sont ni exhaustifs ni achevés, mais ils constituent une part notable du tissu de *l'Enfant* et confère à cette œuvre une grande force de refus mais aussi de négation et de rejet.

Pour mieux représenter la dimension "sociale et culturelle" du texte, nous arrivons à l'analyse de la "langue". Cette analyse nous semble pertinente.

3.2.2.2. Mosaïque du texte vallésien : Outil d'expression :

Nous considérons que C. Achour a parfaitement raison quand elle nous incite à prendre en considération, en analysant *l'Enfant*, à réfléchir sur « *l'outil d'expression de l'écrivain* » de ce récit autobiographique, car :

"L'écrivain-narrateur est impliqué dans la lutte sociale non par son origine de classe mais par choix idéologique et qui opte pour une langue proche du quotidien." 30

L'outil d'expression de Vallès demeure alors susceptible d'une analyse.

Nous empruntons donc les propos de C. Achour qui précise:

" Pour une recherche typographique qui assure le maximum de lisibilité en appliquant au roman des techniques (...) Vallès se situe bien aussi dans cette révolution de la technique romanesque qu'a apporté le XIX^e siècle : la soumission de tout la

30 Jules Vallès, *Le Bachelier*, op. cit., P.11.



récit à la perspective d'un personnage qui symbolise la rencontre d'un destin et d'une société mais il se distingue par la marque personnelle qu'il imprime à l'émergence de l'écriture nouvelle qu'est l'autobiographie." 31

Elle souligne alors l'importance de l'étude de la langue qui est un palier entre **le texte et la société**, elle-même. Cette langue est, quelquefois, parsemée d'un vocabulaire 32 en dialecte, d'expressions liées à l'oralité, des termes empruntés au jargon populaire de mots grecs ou latins transcrits en français, ...etc.

Sans trop s'attarder sur les conventions littéraires qui exigent une langue soutenue, nous avons remarqué que Vallès a cherché à reproduire le langage de la vie quotidienne, le langage de la vie dans sa réalité, le langage d'une société bien définie à travers son roman autobiographique.

Pour renforcer ses documentations sur l'époque et la société en question. Vallès ne prétend pas copier la réalité à travers la langue utilisée. Nous retrouvons ce phénomène (l'emploi des dialectes de la langue parlée, etc.) Vallès n'hésite pas à employer le dialecte et écrit les mots "incorrectement" pour "correctement" transmettre le "son" d'après lequel le mot est énoncé dans la société. Par exemple:

Nous entendons la mère de Jacques dire: "**Si c'est ça la mode de Paris, j'aime encore mieux celle de cheux nous**". "Cheux-nous" c'est la transcription phonique en langue dialectale du "chez-nous".

31 Jules Vallès, *Le Bachelier*, op. cit., P.11.

32 Dans son ouvrage intitulé *Jules Vallès*, Chantal Dentzer-Tatin ne présente pas une biographie de Vallès mais une étude sur le vocabulaire de l'enfance de Jacques Vingtras. Dans sa préface, Roger BELLET y voit : " le choc des argots et des mots savants, du culturel et du naturel. Ces couches, ces chocs et ces jeux (...) révèlent la vie d'un langage par lequel une enfance est dite et se dit, en Haute Loire et ailleurs, en province, à partir de la vision d'un exilé dans les brouillards de Londres, très loin de son Puy natal. Nostalgie et pouvoir des mots. "

Vallès a eu également recours aux termes empruntés au jargon populaire. Ces termes abondent dans l'œuvre vallésienne, nous en citons quelques exemples:

" Saligaud "

" Il n'est pas rosse " (Il n'est pas méchant).

" Il a du filer dare-dare "

"Tatan Mariou"

"Je suis un fils de galérien! [...] de garde-chiourme!"

"Ce sera, ajoutait-elle, pour t'acheter un homme !"

" Pour certains passages marqués d'affectivité, Vallès a fréquemment recours à l'onomatopée. " 33

Vallès exploite alors ingénieusement les "onomatopées" pour reproduire les "sons" dans son texte. C. Achour précise :

" On remarque un emploi constant d'oppositions et d'onomatopées. Ces dernières rendent la vivacité du style parlé."

34

En voici quelques exemples :

"Vlin! Vlan! Zon! Zon" (p.07)

" Ouf! " (p.184)

" Eheu, quatre fois répété ! Je ne puis pas crier. Oh! C'est bien ! "
(p.232)

"C'est mon enfant, mon fruit, cette joue est à moi, - clac !" (p.74)

Vallès va donc jusqu'à pouvoir forger et inventer une nouvelle terminologie: Après avoir utilisé des termes parfaitement correctes tels que "parricide" :

33 Guillemette Tison, *L'Enfant - Jules Vallès*, op. cit., p.71.

34 Jules Vallès, *Le Bachelier*, op. cit., P.12.

" On peut révéler ainsi la formation de "coquicide": l'assassinat d'un petit poulet dans l'œuf, de "Bruticule", le petit Brutus." 35

Au nom de "Réalisme", Vallès a reproduit le langage familial, populaire, langage codifié et décodé par la société: Toujours au nom de ce "Réalisme", il a accordé plus d'importance à la reproduction du langage enfantin. Il n'a pas donc hésité à accomplir une transgression syntaxique (anomalie syntaxique) pour mieux rendre l'aspect "enfantin" du langage.

" Choc sémantique entre verbes et substantifs : concret et affectif se télescopent et produisent des sens saisissables dans l'instant. " 36 précise C. Achour.

A ce propos, nous citons quelques exemples:

"M'man qu'est ce que ça veut dire une béate." (P.16)

"On m'a invité pendant le carnaval à un bal d'enfants." (p.37)

"Quelle honte ? ... mon père m'avait menti." (p.160)

"Tu n'es pas le fils de ta mère." (p.57)

"Peut être enfermé, sur l'ordre de ses parents." (p.287)

Ou par l'emploi répétitif de "on"

"On m'a essayé la redingote hier soir." (p39)

Vallès a incrusté volontairement ces registres liés à l'oralité dans son œuvre, pour mieux rendre cet "effet du réel" en ce qui concerne la parole enfantine.

35 Tison Guillemette, *L'Enfant - Jules Vallès*, op. cit. p. 71.

36 Jules Vallès, *Le Bachelier*, op. cit., P.12.

CHAPITRE TROISIÈME

OBJECTIFS

3.3.1. L'HORIZON DE L'ENFANT

3.3.1.1 Réception de l'œuvre :

Vallès a occupé une place dans le paysage littéraire de son pays. La réception littéraire ne fut pas bienveillante pour une œuvre jugée trop subversive et destructive. Vallès rédige son texte dans son exil après la déroute de la Commune. Aussitôt publié sous un pseudonyme, le roman fait scandale et suscite des réactions rebelles émanant de la vieille critique conformiste.

Par ailleurs, les rares voix qui s'élèvent pour saluer le livre semblent détourner son originalité en le classant brusquement dans la tradition naturaliste alors en vogue. On a cru voir dans le livre de l'ancien communard une incitation ouverte à la haine et la rancune.

À défaut de rédiger cette grande fresque sociale qu'il a toujours envisagée, l'auteur de L'Enfant écrit un récit, certes à vocation autobiographique, mais profondément ancré dans la réalité socio-politique de son époque. Ce sera l'histoire, non des « misérables », mais d'un frustré³⁷ et déshérité qui évolue dans le contexte de cette société française de la deuxième moitié du XIX^e siècle.

Corrélativement au parcours négligent du protagoniste, le lecteur découvre les préambules lointains de la révolution fondatrice. Le futur insurgé découvre la misère. C'est l'histoire de cette génération nourrie par la privation et la frustration qu'il compose dans son exil londonien.

37 "Frustration (du latin *frustratio*, « tromper, déjouer ») (...) Selon Sigmund Freud et la théorie psychanalytique, l'impossibilité d'atteindre un but n'est pas toujours vécue de manière consciente. Elle peut être inconsciente, tout comme le but que l'on n'atteint pas peut relever de l'inconscient. Dans les études du comportement, ce terme a un sens plus strict : il signifie la mise en échec de réactions concrètes (...) Les comportements individuels consécutifs à une frustration présentent également des différences significatives. Un comportement inadapté ou une dépression peuvent provenir d'expériences répétées de frustration. Les autres réactions possibles à la frustration sont l'obstination à maintenir des comportements qui ont perdu leur sens initial (fixation), l'abandon des objectifs (résignation), la rupture des contacts sociaux et le repli sur soi-même (introversion) ou encore une compensation obtenue par le déplacement des objectifs sur d'autres domaines."

Cependant derrière l'immersion de *l'Enfant* dans les secrets ainsi que les arcanes d'une société aux contours effilés, notre écrivain tente d'expectorer ses humeurs, ses amertumes et de repousser le fantôme de *l'enfance malheureuse*. Vallès, nourri par la tradition pamphlétaire du journalisme, s'attelle à crever les abcès, dévoiler les tabous et dire la laideur de son vécu sordide.

Ainsi, faut-il, effectivement, dénoncer cette enfance volée, ses rêves enterrés et ses désirs étouffés ? Tels sont les enjeux de cette œuvre qui réhabilite l'enfance opprimée par la maltraitance. Nous sommes loin de la sensibilité et de la compassion parfois étudiée à travers ce récit qui s'apitoie sur le sort de la « pauvre jeunesse » de notre écrivain. Le lecteur de ce livre découvre, non sans inquiétude, les secrets d'une société que la littérature s'est souvent employée à soustraire ou du moins à atténuer.

Par ailleurs, ce récit puise dans le vécu de son auteur la matière de ce souvenir qui déroule en nous emportant dans la sphère d'un passé où la parole de l'enfant est souvent interdite. Ce retour, regrettable et déplaisant, vers les origines fait remonter à la surface de la mémoire les scènes de tous ces drames que le temps n'a pas réussi à effacer et que l'écriture se propose de fixer continuellement et éternellement dans un espace qu'est celui du texte.

Vallès entreprend donc de dire l'inexprimable, de raconter l'ineffable. Il s'attaque à l'édifice de la sainte famille à travers son récit qui renverse les icônes et mine les assises d'une société en s'en prenant à sa structure élémentaire : la famille. Perturbé et moisi, ce mépris est le foyer de toutes les violences et de toutes les privations. Jacques est emporté dans une spirale de violence et de haine. Préparé et prédisposé à toutes formes de maltraitements, il sera irresponsable au fur et à mesure qu'il sera privé et dépossédé de son droit à l'enfance.

C'est pourquoi, la parenté rime dans le récit, presque formellement, avec un manque d'affection. La famille, en tant qu'institution, est non le foyer d'une protection mais le début d'un espace d'enfermement et de rétention qui attache les aspirations des enfants. Vallès représente cette déliquescence du noyau familial par une mère trop envahissante, embarrassante et un père démissionnaire et indifférent.

Certes, cet enfant, cet être délicat et vulnérable résiste comme il peut pour apprendre à survivre dans un monde injuste. Dans sa vie, il aura épousé tous les aléas de la crise : brutalité, humiliation, deuil. Les rares moments de joie, tantôt volés tantôt arrachés sont engloutis dans un océan de douleur et de frustration. L'itinéraire de Jacques se résume alors à un ressassement de désarroi, voire une quête de soi.

Bref, en retraçant sa destinée exemplaire d'un enfant martyrisé, le récit révèle la facette affreuse de l'autorité sous toutes ses formes : morale, incarnée par des parents cruels et indifférents. Dans cet univers pénible où les petits sont voués au silence, l'écriture devient la seule issue profitable, l'ultime acte de résistance contre l'ordre établi. La fin de ce roman permet de donner toute sa signification à cette enfance malheureuse.

La clôture de ce récit correspond à la fin d'un cycle et le début d'une autre phase. Jacques brise les chaînes de la prison familiale et découvre l'horizon politique en admirant les acteurs de la Révolution fondatrice de 1789. Le futur bachelier fait sa malle pour remonter à Paris où une autre misère le guette avant d'endosser l'habit du communard.

En somme, Jacques qui se prépare pour un nouveau départ clôt son récit par un constat amer, celui de devoir garder, gravées définitivement dans sa mémoire, les traces de son calvaire antérieur. Le futur bachelier doit porter le deuil de l'enfant qu'il fut ou qu'il ne fut pas peut-être.

3.3.2. LIMITES ET PERSPECTIVES

Enfin, la lecture de ce récit permet de déceler et de découvrir l'univers des révoltés en dressant les mots rebelles pour dessiner, sans complaisance, une société qui déverse son surplus, il faut entendre ses enfants, dans le gouffre de la nécessité et de la perte. Ces *'moi'* brimés cherchant à rassembler leurs morceaux et à se constituer en identités autonomes, portent les empreintes des blessures ineffaçables d'un passé placé sous le signe de l'aridité et la rudesse affective.

Ainsi et derrière le cortège de maltraitance familiale se dessine une destinée exemplaire dans sa singularité touchante. Barbouiller de noir le papier n'est ce pas survivre en résistant à la corrosion du temps, au silence de l'oubli ? L'écriture constitue un acte de nécessité, au double sens ontologique et scriptural. Elle donne la parole à ses enfants et à ses adolescents du passé et fait entendre à travers eux la voix de tout ce peuple qui n'ose pas la prendre.

La douleur de cette enfance bafouée est le catalyseur d'un devenir irrémédiablement compromis. Elle constitue l'orbite dans lequel gravite cette destinée à la fois singulière et représentative du malaise et de la crise de toute une génération. Ce passé que le temps peut enfouir dans le tiroir de l'inconscient, la mémoire d'un Jacques l'exhume non sans peine. Le souvenir se détache de son sujet pour viser la société.

Le talent de Jules Vallès a réussi à faire passer énormément de dispositions à travers une écriture pleine d'ironie. C'est là que réside la force des écrivains créateurs, ils sont éternels par leurs ouvrages, et outre de témoigner du climat social d'une époque, ils évoquent des sentiments et des situations qui ne sont pas obsolètes et désuets, presque deux siècles après. Ainsi, Sans être un théoricien, Jules Vallès aura sans doute exprimé, par ses écrits et par sa vie, la révolte de ceux pour qui le malheur n'est pas une fatalité.



* * * *

Si nous nous résumions, nous poserions la question suivante : Jules Vallès établit-il dans son livre un quelconque pacte autobiographique ? Au regard de l'ensemble de ces conclusions, il semble nécessaire que la notion de «pacte autobiographique» soit clarifiée avant de chercher à savoir si elle se reflète dans *l'Enfant*. Le mot «pacte», comme nous l'avons déjà expliqué, renvoie à un contrat établi entre l'auteur de l'autobio-graphie et son lecteur. Cette notion a été exploitée, pour la première fois, par Philippe Lejeune:

"Dans l'autobiographie, on suppose qu'il y a identité entre l'auteur d'une part, le narrateur et le protagoniste d'autre part. C'est-à-dire que le «je» renvoie à l'auteur. Rien dans le texte ne peut le prouver. L'autobiographie est un genre fondé sur la confiance, (...) D'où d'ailleurs, de la part des autobiographes, le souci de bien établir au début de leur texte une sorte de «pacte autobiographique», avec excuses, explications, préalables, déclaration d'intention, tout un rituel destiné à établir une communication directe." 38

Cela n'est aucunement imaginable puisqu'il n'est pas établi un rapport d'identité entre auteur, narrateur et personnage et que le personnage principal Jacques porte un nom différent de celui de l'auteur. Il n'existe cependant pas de pacte inaugurant *l'Enfant* juste un narrateur qui raconte des scènes de son enfance bien malheureuse et les souvenirs qu'il en garde.

Ainsi, L'autobiographie échappe-t-elle véritablement au contrôle du narrateur pour aller s'inscrire dans les annales de la fiction, ou s'agit-il plutôt d'un simple «pacte fantasmatique» qui n'est qu'une manifestation indirecte du «pacte autobiographique»? S'agit-il ici d'un transfert du projet autobiographique qui se transforme en fiction ou le narrateur nous trompe-t-il pour procurer à son écriture autobiographique plus de véracité et plus d'authenticité?

38 Philippe Lejeune, *L'Autobiographie en France*, op. cit, p. 24.

Le personnage principal (Jacques Vingtras) porte, en effet, un nom différent de celui de l'auteur (Jules Vallès). Néanmoins des ressemblances entre le trajet de vie de l'auteur et celui du narrateur sont faciles à observer. Il s'opère en fait dans *l'Enfant* ce que nous appellerons avec beaucoup de réserve (*car on ne peut affirmer d'une manière catégorique que "l'Enfant" est une autobiographie*) une sorte d'extension du pacte référentiel.

Le **"pacte référentiel"** est **"en général coextensif au pacte autobiographique"**³⁹. Philippe Lejeune le définit en ces termes:

*"Par opposition à toutes les formes de fiction, la biographie et l'autobiographie sont des textes référentiels: exactement comme le discours scientifique ou historique, ils prétendent apporter une information sur une «réalité» extérieure au texte, et donc se soumettre à une épreuve de vérification. Leur but n'est pas la simple vraisemblance, mais la ressemblance au vrai. Non «l'effet de réel», mais l'image du réel. Tous les textes référentiels comportent donc ce que j'appellerai un «pacte référentiel», implicite ou explicite, dans lequel sont inclus une définition du champ du réel visé et un énoncé des modalités et du degré de ressemblance auxquels le texte prétend."*⁴⁰

En apparence, seul le narrateur présente un profil ressemblant à celui de l'auteur, les étapes de sa vie correspondent aux moments les plus importants de la vie de Vallès.

En réalité, le récit autobiographique se transforme en fiction. Ainsi le pacte autobiographique se mue en une sorte de «pacte fantasmatique». C'est encore à Philippe Lejeune que l'on doit cette notion. Cherchant à définir ce qu'il appelle l'**«espace autobiographique»**, il aboutit à l'idée que le roman, contrairement à ce que disent certains, n'est pas plus vrai que l'autobiographie:

³⁹ Philippe Lejeune, *Le pacte autobiographique* op. cit., p.36.

⁴⁰ Idem.

"Le lecteur est (...) invité à lire les romans non seulement comme des fictions renvoyant à une vérité de la «nature humaine», mais aussi comme des fantasmes révélateurs d'un individu. J'appellerai cette forme indirecte du pacte autobiographique le pacte fantasmatique."⁴¹

Notre objectif était donc de répondre à la question suivante: à quel genre littéraire appartient *l'Enfant*? Georges Gusdorf, voit que:

"Tout roman est une autobiographie, toute autobiographie est un roman."⁴²



⁴¹ Philippe Lejeune, *Le Pacte autobiographique*, op. cit, p. 42.

⁴² Georges Gusdorf, *De l'autobiographie initiatique à l'autobiographie genre littéraire*, Revue d'Histoire Littéraire de la France, 1975.

CONCLUSION

La lecture que nous avons tenté d'appliquer au roman de Jules Vallès : *l'Enfant*, nous a permis d'approcher le roman autobiographique en tant que genre littéraire. Nous pensons que les conclusions et résultats qui ont pu se dégager de notre analyse pourraient s'appliquer, par déduction, à une grande partie de l'écriture romanesque du XIX^e siècle. Toutefois, ce travail se veut essentiellement une première investigation dans ce domaine.

Pour conclure, nous nous proposons de récapituler les principaux éléments de notre étude, en revenant sur la méthode utilisée et ce qu'elle a pu nous apporter comme support pour aborder notre problématique.

Notre objectif premier a été de répondre à la question suivante : à quel genre littéraire appartient *l'Enfant* ? Partant des travaux de Philippe Lejeune, nous avons pu classer cette œuvre de Vallès dans la catégorie des romans autobiographiques.

Pour ce faire, nous avons d'abord analysé la structure interne de l'œuvre en question. Ce qui nous a permis de différencier autobiographie et roman autobiographique. Notre constat est parti du fait que *l'Enfant* est constitué dans sa majeure partie d'un récit de vie ; mais en même temps ce récit de vie s'inscrit dans un contexte collectif similaire à des événements vécus par Vallès.

En effet, dans ce premier volet d'une trilogie où Vallès a reconstitué l'image de son enfance malheureuse, son adolescence et son rapport avec ses parents, nous pouvons constater que caractérisée par l'humour mais non dénuée d'émotion ; l'écriture de Vallès qu'elle emprunte un déguisement romanesque ou qu'elle soit ouvertement autobiographique est centrée sur sa propre existence.

Néanmoins, c'est le procédé de l'altérité qui permet le passage de la réalité à la fiction, de l'autobiographie au roman autobiographique. Ce qui nous a permis de constater que la démarche de Philippe Lejeune est intéressante. Car elle nous aide à comprendre que l'analyse de la structure interne de l'œuvre nous conduit à mieux saisir le mécanisme de mutation d'une autobiographie en une fiction.

C'est pourquoi, en étudiant la place des différents espaces évoqués dans le récit, nous avons pu constater que les repères temporels sont présents mais le refus d'une narration à la première personne souligne que ce n'est pas l'ajout de la personne au temps qui préoccupe le plus le narrateur. C'est plutôt son inscription dans l'espace et sa soif de trouver place dans l'univers qui le pousse vers l'avant.

Donc, parcourir l'œuvre de Jules Vallès c'est repérer différents jalons biographiques : les grands moments de la vie, un itinéraire spatio-temporel et une évolution sociale particulièrement marqués par l'Histoire ; le tout adroitement recréé par la fiction. C'est justement ce mélange entre autobiographie et fiction qui compose *l'Enfant*. L'autobiographie est omniprésente à travers les événements composant la vie de l'auteur et celle des personnages qui l'entourent. Quant à la fiction, elle s'impose par la personnalité particulière et le système de représentation propre à chacun des personnages. À leur tour, tous se transforment en élément décisif dans la narration.

Nous découvrons, aussi, dans l'œuvre vallésienne l'originalité de la communication. En effet, l'écrivain se préoccupe de lui-même à travers les autres, et découvre les autres à travers lui-même. Il devient sa propre image, son propre horizon et la cible de son propre regard. Il expose les autres aussi à son regard et leur expose sa vision du monde. Derrière la quête identitaire d'un "moi" en perdition et à travers l'acheminement d'une pensée qui prend forme au contact d'une expérience initiatique douloureuse, se profile la dénonciation, souvent acerbe, d'un système social et d'une injustice latente.

Mais la recherche d'un sens à l'histoire personnelle finit par révéler une angoisse profonde suscitée par le morcellement intérieur et l'impossibilité à percer l'énigme qui réside au fond de l'être, que le sujet est amené à reconnaître. Seul avec lui-même, ce dernier est confronté à une intériorité difficile à cerner. Plus il s'engage dans le chemin qui mène de soi à soi, plus il prend conscience des difficultés à saisir cette intériorité qui lui échappe sans cesse.

Nous avons découvert, en lisant ce récit, une destinée exceptionnelle mais aussi une écriture dont le mode de représentation trouve son expression dans l'originalité du style et l'ardeur de la tonalité. L'étude de ce premier volet consacré au rapport du "moi" et au contexte social gagnerait à être étendue à l'ensemble de la trilogie pour mesurer l'acheminement de cette quête identitaire débarrassée désormais de la tutelle parentale et confrontée aux autres aspects de la misère humaine.



*Nous joignons cette annexe en document pour mieux situer
les éléments contextuels à l'intérieur desquels se sont forgés
la révolte et l'engagement politique de Jules Vallès.
C'est à travers ce contexte que l'écrivain a nourri ses idées
et former son engagement.*

ANNEXE (1)

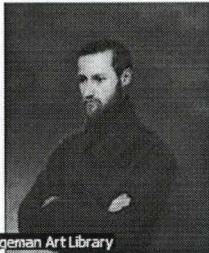
"La commune de Paris" 1871

Commune de Paris (1871)

1 PRÉSENTATION

Commune de Paris (1871), nom donné au mouvement et au gouvernement insurrectionnel mis en place par les Parisiens à l'issue de la guerre franco-allemande (1870-1871), du 18 mars au 28 mai 1871.

2 ORIGINES



Carrière, Portrait d'Auguste Blanqui - Eugène Carrière (1849-1906). *Portrait d'Auguste Blanqui*. Musée Carnavalet, Paris. Bridgeman Art Library.

Bien qu'il ait participé physiquement à de nombreux combats, notamment en 1830 et en 1848 lors des manifestations ouvrières de mars, Auguste Blanqui, dont les idéaux ont inspiré l'action des communards, n'a pas participé aux événements de 1871. Interné à Clairvaux à la demande de Thiers, il n'est libéré qu'en vertu d'une loi d'amnistie en 1879.

Depuis les années 1860, dans le cadre de l'Empire libéral, le mouvement ouvrier français décapité par les Journées de juin 1848 (*voir Ateliers nationaux*) s'est reconstitué ; il est influencé principalement par la tradition mythifiée du gouvernement de l'An II, par les thèses anarcho-syndicalistes de Pierre Joseph Proudhon et surtout d'Auguste Blanqui ; l'Association internationale des travailleurs (*voir Internationales ouvrières*), fondée en 1864 à Londres, a acquis une certaine audience dans les milieux ouvriers militants.

Les événements politico-militaires de septembre 1870 favorisent les tendances révolutionnaires : le 2 septembre 1870, l'empereur Napoléon III se rend aux Prussiens après la bataille de Sedan. Puis, le 4 septembre, par une révolution pacifique, la déchéance du second Empire et l'instauration de la III^e République sont proclamées sur la place de l'Hôtel de Ville, à Paris. Un gouvernement provisoire, dit gouvernement de la Défense nationale, est mis en place en attendant les élections législatives qui doivent avoir lieu le 8 février 1871. Mais dès septembre 1870, sous l'influence des militants de l'Internationale, se constituent dans chaque arrondissement des clubs et des comités de vigilance. Le 15 septembre, le « Comité central des vingt arrondissements » — organe centralisateur des ambitions démocratiques des Parisiens — publie son programme (rationnement et réquisition ; guerre à outrance ; gouvernement républicain et démocrate), lequel n'est à l'origine qu'une simple proposition d'aide au gouvernement provisoire. Avec les semaines, le mouvement s'essouffle, excepté dans les quartiers « rouges ».

L'armistice, signé le 28 janvier 1871 entre le gouvernement provisoire et le II^e Reich allemand, réveille les Parisiens : le traité de paix doit être voté par une représentation nationale, restant à élire (élections prévues pour le 8 février). Mais l'Assemblée finalement élue, réunie à Bordeaux le 12 février 1871, comprend de nombreux royalistes favorables au rétablissement de la monarchie. Une majorité de députés est disposée à accepter les conditions du chancelier Otto von Bismarck, lesquelles reflètent l'opinion conservatrice de la province. En revanche, les républicains radicaux et les socialistes parisiens, galvanisés par leur résistance héroïque lors du siège de la capitale (18 septembre 1870-29 janvier 1871), trouvent l'offre de Bismarck humiliante (perte de l'Alsace-Lorraine et occupation jusqu'au paiement d'indemnités de guerre) et veulent poursuivre la guerre.

La signature des préliminaires de paix (26 février) — qui prévoient l'occupation de l'ouest de Paris par les Allemands (1^{er} mars), la suppression par l'Assemblée nationale, le 8 mars, de la solde des gardes nationaux (seule ressource des ouvriers mobilisés) ainsi que du moratoire sur les loyers et les effets de commerce — et surtout le défilé des Prussiens dans la capitale (1^{er} mars) finissent d'exaspérer les Parisiens. Une Fédération des bataillons de la Garde nationale se constitue alors, dont le mot d'ordre n'est autre que la République. Le Comité central des vingt arrondissements fraternise bientôt avec ce peuple en colère. L'Assemblée prend peur et s'installe à Versailles, la ville des rois ; armée grâce à la Garde nationale, Paris bouillonne et la rébellion couve.

3 UNE BRÈVE EXPÉRIENCE RÉVOLUTIONNAIRE



Louise Michel - Surnommée « la Vierge rouge », Louise Michel, militante et écrivain anarchiste, participa activement à la Commune de Paris. - Lapi/Roger-Viollet/Getty Images

Dans la nuit du 17 au 18 mars 1871, Adolphe Thiers, chef du gouvernement provisoire, décide de désarmer Paris, c'est-à-dire de récupérer les 227 canons de la Garde nationale regroupés à Montmartre et à Belleville (le même jour, il fait arrêter Blanqui qui s'est retiré à Figeac). Mais le 88^e de ligne, chargé de prendre les canons de Montmartre, est encerclé par la Garde nationale et par la foule, avec laquelle la troupe commence à fraterniser. Les officiers sont désarmés. Les généraux Lecomte et Thomas sont arrêtés et fusillés à la mairie du XVIII^e arrondissement, malgré l'intervention du maire Georges Clemenceau et d'officiers proches des émeutiers. Thiers fuit Paris avec le gouvernement pour Versailles et, dès lors, refuse de négocier, posant comme préalable le désarmement de la Garde nationale.

Afin de combler le vide laissé dans la capitale par les instances gouvernementales, un gouvernement populaire appelé Comité central de la Garde nationale est constitué. Le 26 mars, les Parisiens élisent dans la légalité un conseil communal de quatre-vingt-dix membres ; ce conseil prend le nom de Commune de Paris (ses membres sont appelés les communards) lors de son entrée à l'Hôtel de Ville, le 28 mars ; recevant immédiatement ses pouvoirs du Comité central, elle est présentée comme un

contre-gouvernement en rivalité avec celui réfugié à Versailles. Le mouvement communard est suivi dans certaines grandes villes de province (Lyon, Marseille, Narbonne, Toulouse, Saint-Étienne) sans toutefois gagner les campagnes.

Les soixante-dix membres de la Commune qui siègent effectivement (Clemenceau, élu, quitte Paris) sont de diverses origines sociales — on y compte vingt-cinq ouvriers — et politiques. Le Conseil se compose d'une majorité constituée de Jacobins (une vingtaine, dont Louis Delescluze, Félix Pyat, Gambon) désireux de voir Paris prendre les rênes du gouvernement de la France ; de neuf blanquistes (Ferré, Rigault), qui se rangent derrière Louis Auguste Blanqui, et qui, partisans de l'action directe, se réclament de la dictature montagnarde et de la Terreur ; et de moins d'une trentaine de révolutionnaires indépendants, ou radicaux (comme Clément), favorables à l'autonomie de la municipalité parisienne et à l'instauration d'une république démocratique et sociale. La minorité se compose essentiellement d'adhérents au socialisme communaliste et antiétatique de Pierre Joseph Proudhon, majoritaires au sein de la section française de l'Association internationale des travailleurs, qui soutient l'insurrection, et d'indépendants comme le peintre Gustave Courbet ou Jules Vallès.



Barricade rue de Flandres (1871) - Gardes nationaux sur une barricade édiflée rue de Flandres le premier jour de l'insurrection parisienne (18 mars 1871) contre la décision d'Adolphe Thiers de retirer à Paris les moyens de sa défense, c'est-à-dire ses canons.

Harlingue/Roger-Viollet/Getty Images

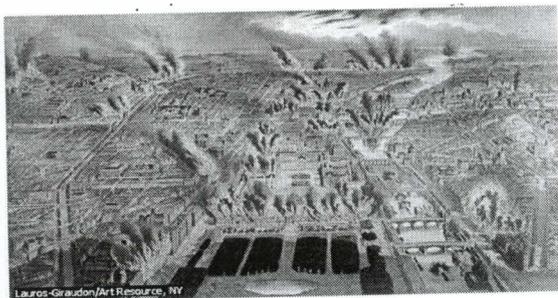
Le fossé entre ces fervents républicains défenseurs de l'autonomie de la Commune de Paris se creuse rapidement : les partisans d'une dictature de la capitale sur le reste du pays s'opposent bientôt à ceux qui se prononcent en faveur d'une Fédération des communes de France dans laquelle l'État doit se dissoudre.

L'action du Conseil de la Commune est accaparée par la lutte contre les partisans de Thiers, surnommés les versaillais, autant que par la mise en place d'un programme de société. Elle est paralysée par les bavardages interminables qui reflètent les divergences idéologiques entre les insurgés. La création d'un Comité de salut public par les Jacobins et les blanquistes, le 1^{er} mai, rencontre l'opposition des proudhoniens.

La Commune, constituée de dix sections, prend un certain nombre de mesures sociales d'urgence, comme le report du paiement des dettes et des loyers, et propose certaines réformes en faveur des ouvriers (liberté d'association). Elle vote également la séparation de l'Église et de l'État et la collectivisation des entreprises abandonnées par leurs propriétaires, mais la plupart de ces mesures ne

peuvent être appliquées avant l'écrasement de la Commune. Certaines mesures prises revêtent un caractère symbolique : adoption du drapeau rouge et du calendrier révolutionnaire, destruction de la colonne Vendôme (16 mai) et de la maison de Thiers.

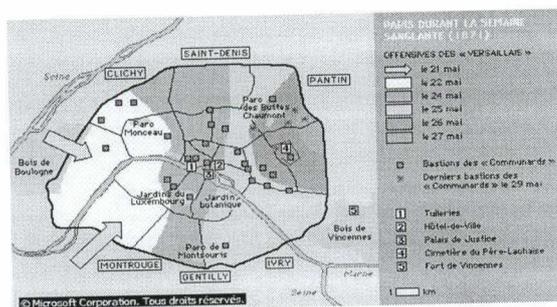
4 ÉCRASEMENT DE LA COMMUNE



Fichot, Paris incendié - Du 21 au 28 mai 1871, au cours de la « semaine sanglante », le mouvement insurrectionnel de la Commune de Paris fut écrasé au terme de combats acharnés et meurtriers. Avant de capituler, les communards incendièrent plusieurs édifices publics (Tuileries, Hôtel de Ville, Cour des comptes, Conseil d'État, ministère des Finances). - Michael-Charles Fichot. *Paris incendié*. Musée Carnavalet, Paris. - Lauros-Giraudon/Art Resource, NY

Pendant six semaines à partir du 2 avril, date à laquelle commencent les combats des insurgés (de 20 000 à 30 000 hommes) contre les troupes régulières de Versailles (130 000 soldats sous les ordres de Mac-Mahon), la capitale est assiégée et bombardée. La dégradation de la situation amène le délégué à l'Intérieur, le blanquiste Raoul Rigault, à instaurer une terreur ciblée : les réfractaires au service armé, les gendarmes, les policiers, certains prêtres affichant trop ouvertement leur opposition à la Commune sont recherchés et certains arrêtés.

Le 21 mai, les versaillais, prévenus par un piqueur de la ville de Paris que la porte du Point-du-Jour est dégarnie, pénètrent dans la capitale endormie. Suit une « semaine sanglante » de combats acharnés, jusqu'au 28 mai, au cours de laquelle ils entreprennent de reprendre la ville où se dressent plus de 500 barricades. À la fusillade des 424 fédérés au parc Monceau et à Montmartre, les insurgés répliquent par l'exécution de 52 otages, rue Haxo. Avant de capituler, le 28 mai — les derniers combats ont lieu au Père-Lachaise —, les communards brûlent plusieurs édifices publics (Tuileries, Hôtel de Ville, Cour des comptes, Conseil d'État, ministère des Finances).



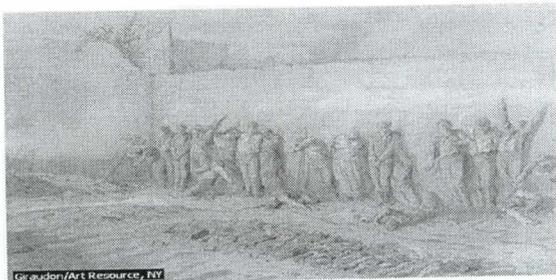
Paris durant la semaine sanglante (1871)

© Microsoft Corporation. Tous droits réservés.

On estime entre 20 000 et 30 000 le nombre de fédérés massacrés (dont 3 500 exécutions sans jugement), pour 880 morts du côté des versaillais, en plus des 484 exécutés (dont le cardinal de Paris, Mgr Darboy). Plus de 38 000 insurgés sont arrêtés et jugés en conseil de guerre. Une centaine sont condamnés à mort (dont 23 effectivement exécutés), 410 aux travaux forcés, 4 600 à des peines de prison, 322 au bannissement, et 7 500 sont déportés en Algérie et en Nouvelle-Calédonie. Cinquante-six enfants sont placés en maison de correction. La répression qui s'abat sur la Commune décapite pour longtemps le mouvement révolutionnaire français même si, par les lois de 1879 et de 1880, l'amnistie est accordée aux communards survivants.

Paradoxalement, cette répression implacable mise en œuvre par le gouvernement de Thiers a pour conséquence d'enraciner la république dans le pays en démontrant qu'elle est capable de résister à l'anarchie et aux désordres populaires.

5 ANALYSE HISTORIQUE



Darjou, *Mur des fédérés*, 28 mai 1871

Le 27 mai 1871, pendant la « semaine sanglante » à la fin de la Commune insurrectionnelle de Paris, les troupes versaillaises traquent les fédérés retranchés dans le cimetière du Père-Lachaise. Les survivants de ces derniers combats sont exécutés contre le mur d'enceinte du cimetière. Le Mur des fédérés est, depuis 1880, le lieu de commémoration des victimes de la répression de la Commune de Paris. - Alfred Henri Darjou, *28 mai 1871*. Craie et gouache sur papier sépia. Musée Carnavalet. Paris. Giraudon/Art Resource. NY

Le théoricien socialiste allemand Karl Marx, d'abord hostile à la Commune, dans laquelle il ne voit que les discussions stériles d'une insurrection dominée par les Jacobins et les proudhoniens, se rallie au mouvement au moment de la « semaine sanglante ». En guise d'oraison funèbre, il salue dans la Commune la première révolution prolétarienne des temps modernes. La lecture marxiste de la Commune met en évidence ses caractéristiques de lutte de classes, perceptibles non seulement à travers les discours, mais aussi à travers certaines mesures prises par le gouvernement communard.

À l'origine pourtant, c'est un mouvement patriotique plus qu'un mouvement social. Dans la tradition des révolutions de 1789, 1830 et 1848, la Commune mobilise le petit peuple des artisans, des boutiquiers et des salariés préindustriels. Les ouvriers proudhoniens, qui siègent en minorité au Conseil de la Commune, comme Varlin et Tolain, appartiennent à l'élite ouvrière — instruite — des typographes. La Commune est aussi un mouvement de reconquête de Paris par une population que

l'« haussmannisation » a chassée : venus des faubourgs et de la banlieue proche, un grand nombre de fédérés viennent combattre pour défendre la Commune.

La tragédie de la « semaine sanglante » et la dureté de la répression donnent corps à un mythe unificateur magnifié par le mouvement ouvrier, ainsi qu'à un lieu de mémoire, le mur des Fédérés, au cimetière du Père-Lachaise. La Commune de Paris a eu un grand retentissement international.

Microsoft® Encarta® 2007. © 1993-2006 Microsoft Corporation. Tous droits réservés.

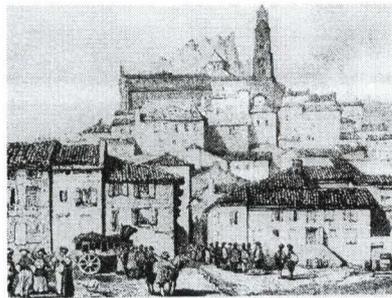
ANNEXE (2)

Documents de référence à la dimension personnelle de Vallès

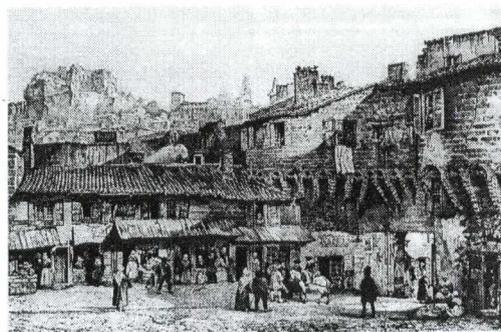
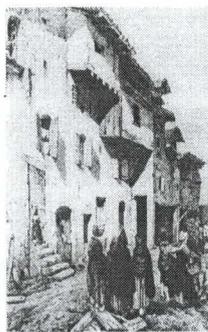


Emplacement de la Maison de Vallès

Place de la Plâtrière : le Puy en Velay

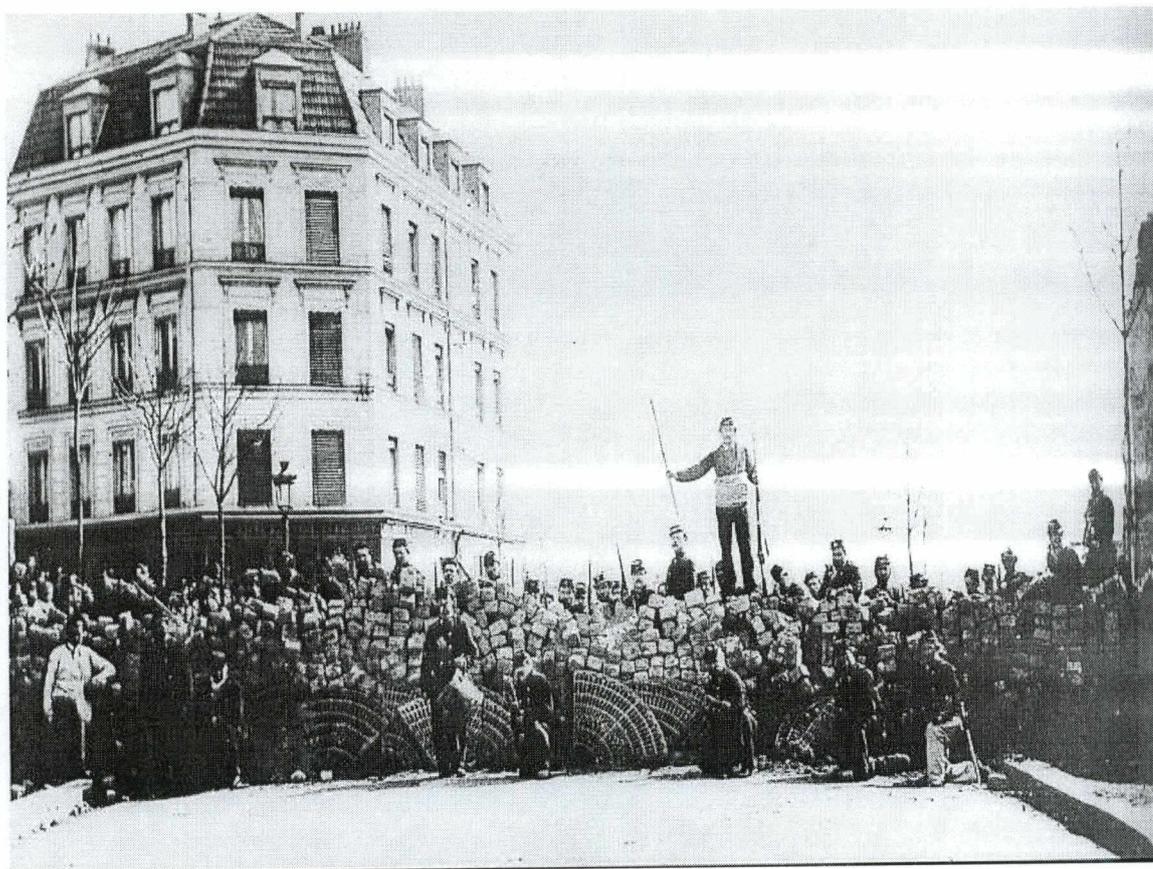


Le Puy en 1831



Rue du Puy en 1831

Barricade durant la Commune



Caricatures de Vallès

JULES VALLÈS



Service des archives municipales de Paris
15, rue de Valenciennes
75011 Paris

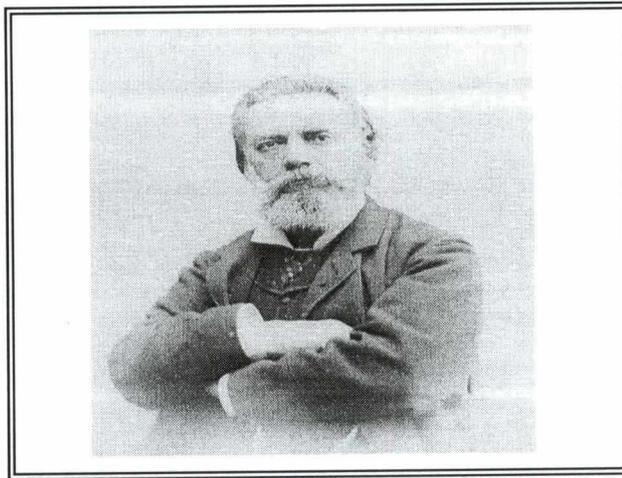
Caricature de Vallès par Gilbert Martin.
Bibliothèque historique de la ville de Paris.



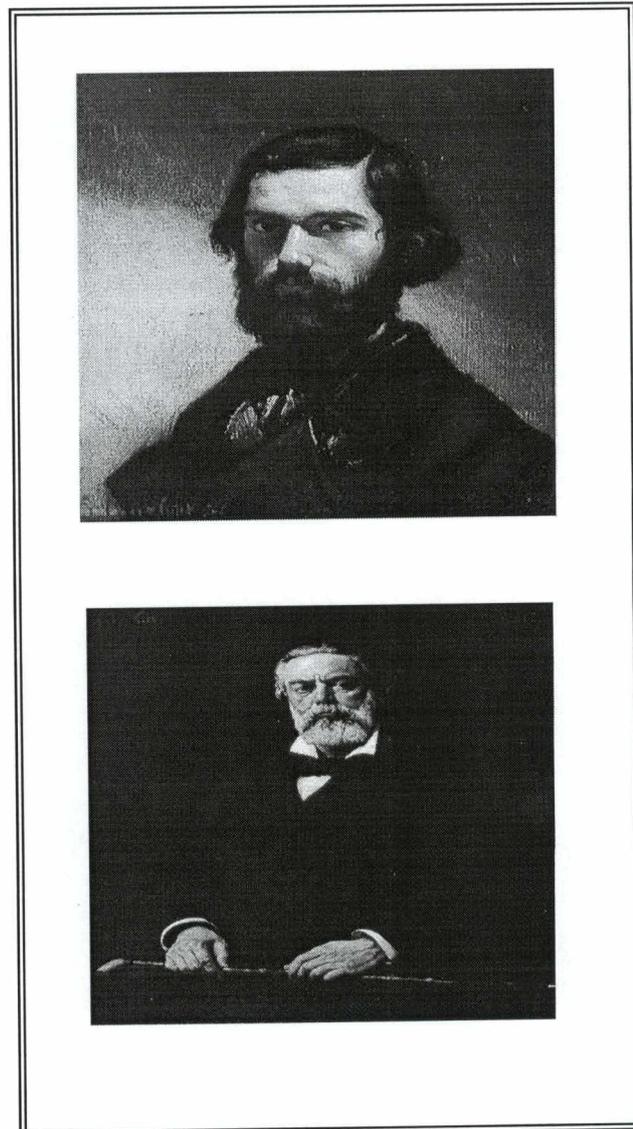
Bibliothèque historique de Paris

Gravures et Photos de Vallès

Dernière photo de Vallès à 50 ans
(Collection Georges Sirot)



Jules Vallès par Courbet - Musée de la Ville de Paris -



Le Cri du peuple, entouré de noir, annonce en première page

« La Révolution vient de perdre un soldat, la littérature un maître. »

Jules Vallès est mort. »

17 ANS. - N° 17
N° 17 ANS. - N° 17
N° 17 ANS. - N° 17

LE CRI DU PEUPLE
Journal politique quotidien

Rédacteur en chef : JULES VALLÈS

28 MARS

MÉLECTIONS
Phénomène général des
Agréments.

Le jour, une nuit de...
Le jour, une nuit de...
Le jour, une nuit de...

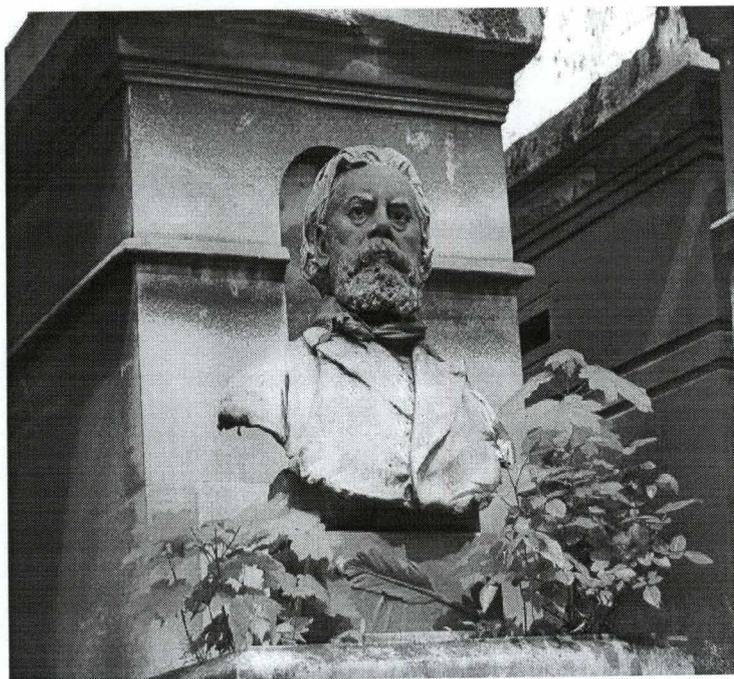
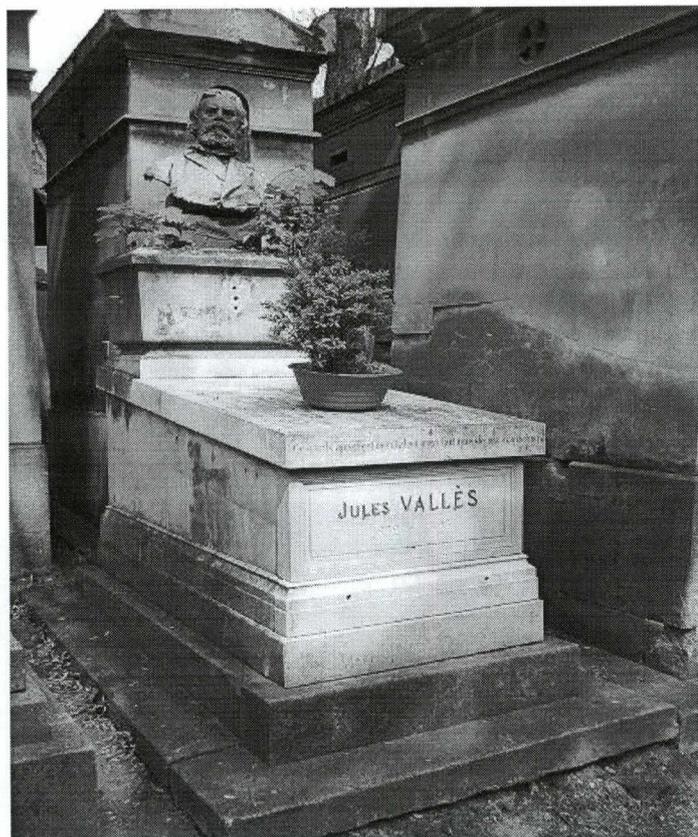
LES DÉPUTÉS DÉMOCRATES
Le jour, une nuit de...
Le jour, une nuit de...
Le jour, une nuit de...

NOUVELLES
Le jour, une nuit de...
Le jour, une nuit de...
Le jour, une nuit de...

MARCELIN DE MARCELLIN
Le jour, une nuit de...
Le jour, une nuit de...
Le jour, une nuit de...

Le Cri du Peuple, 28 mars 1871.
Bibliothèque nationale, Paris.

La tombe de Vallès au cimetière Père-Lachaise



Hors du corpus étudié, nous nous permettons de citer à titre
de maximes quelques citations prélevées à partir
de l'ensemble de l'œuvre de Jules Vallès.

« Un journaliste doit être doublé d'un soldat ... Il faut une épée près de la plume... Être prêt à verser dans son écritoire des gouttes de sang. »
[Jules Vallès]

«Les gens disent : "il est intelligent", parce que vous êtes de leur avis.»
[Jules Vallès] - *Le bachelier*

«La mort n'est pas une excuse.»
[Jules Vallès]

«Je croyais que le grade donnait de l'autorité : il en ôte.»
[Jules Vallès]

«Dans tout homme qui tient une plume... le bourgeois voit un inutile ; dans chaque bourgeois, l'homme de lettres est un ennemi.»
[Jules Vallès] - *Les réfractaires*

«Familles, je vous hais !»
[Jules Vallès]

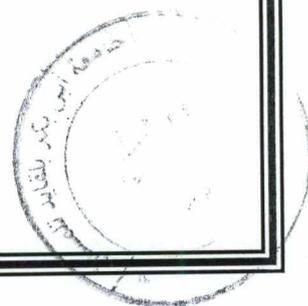
«Pour ceux qui ont cru au ciel, souvent la terre est trop petite.»
[Jules Vallès] - *Jacques Vingtras : l'insurgé*

«Il ne faut pas être plus prisonnier de ses amis que de ses ennemis.»
[Jules Vallès]

«Le Capital mourrait si, tous les matins, on ne graissait pas les rouages de ses machines avec de l'huile d'homme.»
[Jules Vallès] - *Jacques Vingtras : l'insurgé*

RÉFÉRENCES

BIBLIOGRAPHIQUES



LE CORPUS

- Vallès, Jules : *L'Enfant*, Paris, © Larousse/VUEF, 2001.

- La Trilogie (L'Enfant, Le Bachelier, L'Insurgé)

est disponible dans toutes les éditions de poche : (Petits classiques de LAROUSSE, ENAG Éditions, Librairie Générale Française, etc.)

OUVRAGES CRITIQUES SUR L'ŒUVRE DE VALLÈS

- Bellet, Roger, *Journalisme et Révolution, 1857-1885*, éd. du Lérot, 1987.

- Bellet, Roger, *Jules Vallès, Journalisme et Révolution. Tome 2 : La presse du Second Empire de la Commune et de la IIIe République*, éd. du Lérot, 1989 .

- Bellet, Roger, *Jules Vallès*, Fayard, 1995.

- Cherpillod, Gaston, *Jules Vallès. Peintre d'histoire*, L'Age d'Homme, 1991.

- Dentzer-Tatin, Chantal, *Jules Vallès, les mots de l'enfance révoltée*, éd. Roure, 1991.

- Disegni, Silvia, *Jules Vallès. Du journalisme au roman autobiographique*, L'Harmattan, 1996.

- Gallo, Max, *Jules Vallès ou la Révolte d'une vie*, Robert Laffont, 1988.

- Saminadayar-Perrin, Corinne, *L'Enfant de Jules Vallès*, Gallimard, 2000.

- Stivale Charles, *Œuvre de sentiment, œuvre de combat. La trilogie de Jules Vallès*, PUL, 1996.

- Tison Guillemette, *L'Enfant - Jules Vallès*, profil 148, éd. Hatier, 1992.

OUVRAGES CRITIQUES PORTANT SUR L'AUTOBIOGRAPHIE

- Berberova, Nina, *C'est moi qui souligne : Autobiographie*, éd. Actes Sud, 1990.
- Emmanuel, Pierre, *Autobiographies*, éd. Seuil, 1970.
- Gusdorf, Georges, *Les écritures du moi, Lignes de vie*, vol. 1, éd. Odile Jacob, 1990.
- Gusdorf, Georges, *Auto-bio-graphie, Lignes de vie*, vol. 2, éd. Odile Jacob, 1990.
- Lecarme, Jacques et Lecarme-Tabone, Èliane, *L'Autobiographie*, Paris, Nathan, 1997.
- Lejeune, Philippe, *L'Autobiographie en France*, Paris, Seuil, 1970.

Le Pacte autobiographique, Paris, Seuil, 1975.

Je est un Autre, Paris, Seuil, 1980.

Moi Aussi, Paris, Seuil, 1986.

- May Georges: *L'Autobiographie*, Paris, P.U.F., 1979.
- Starobinski, Jean, *Le style de l'autobiographie*, *Poétique*, n°3, 1983.
- W. Bruss, Elisabeth, *L'autobiographie considérée comme acte littéraire*, *Poétique*, n°17, janvier 1974.
- W. Bruss, Elisabeth *L'autobiographie au cinéma, la subjectivité devant l'objectif*, *Poétique*, n°56, novembre 1983.

OUVRAGES CRITIQUES GÉNÉRAUX

- Achour, Christiane, *Entre le roman rose et le roman exotique*, Edi. En.A.P.
- Bachelard, Gaston *Poétique de l'espace*, Paris, PUF, 1957.
- Bal, Mike, *La Narratologie, les instances du récit*, Paris, Klincksieck, 1977.
- Beaujour, Michel, *Miroir d'encre*, Paris, Seuil, 1980.
- Berthelo, Francis, *Parole et dialogue dans le roman*, Paris, Nathan, 1978.
- Collectif, [sous la direction de : R. Barthes, L. Bersani, Ph. Hamon, M. Riffaterre, I. Watt] : *Littérature et réalité*, éd. Seuil, 1982.

- Fontanier, Pierre: *Les Figures du discours*, Paris, Flammarion, 1977.
- Freud, Sigmund: "*Souvenirs-Ecrans*" dans *'Névrose, psychose et perversion'*, Paris, P.U.F., 1973.
- Genette, Gérard *Figures III*, Paris, Seuil, 1972
- Goldmann, Lucien: *Pour une sociologie du roman*, Paris, Gallimard, 1979.
- Guisan G, Renan, *Souvenirs d'enfance et de jeunesse*, Paris, Atlas, 1992.
- Hamon, Philippe: *-Introduction à l'analyse du descriptif*, Paris, Hachette, 1981.
- Heuter, Yves : *Introduction à l'analyse du roman*, Paris, Dumod, 1996.
- Itti, Eliane *La littérature du moi en 50 ouvrages*, Ellipses / Ed. Marketing S.A., 1996.
- Jeune, Simon: *Littérature Générale*, Paris, Minard, 1968.
- Klein, Mélanie, *La psychanalyse des enfants*, Paris, P.U.F., 1959.
- Mainguenu, Dominique, *Éléments de linguistique pour le texte littéraire*, Paris, Bordas, 1986.
- Mitterand, Henri: *Le discours du Roman*, Paris, P.U.F., 1980.
- Pouillon, Jean: *Temps et Roman*, Paris, Gallimard, 1946.
- Raimond, Michel, *Le Roman*, Ed. Armand Colin, 1989.
- Reuchlin, Maurice : *Histoire de la psychologie*, Paris, P.U.F., 1974.
- Ricœur, Paul *Temps et Récit I*, Ed. Seuil, 1983
- Ricœur, Paul *Temps et Récit II*, Ed. Seuil 1984
- Rullier-Theuret, Françoise, *Approche du roman*, Hachette, 1997

OUVRAGES CONSULTÉS NON CITÉS EN RÉFÉRENCE

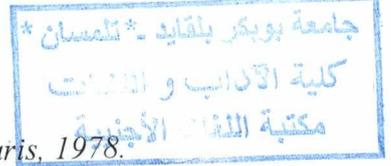
- Adam, Jean-Michel, *La Description*, Paris, PUF, coll. Que-sais-je?, 1993.

- Crouzet, Michel, *Espaces romanesques*, Paris, PU F, 1982.
- Husson, Didier, *Logique des possibles narratifs*, *Poétique*, septembre 1991.
- Jouve, Vincent, *L'Effet-personnage dans le roman*, Paris, PUF, 1992.
- Mauriac, François, *Le Romancier et ses personnages*, Paris, Corrêa, 1933.
- Molino, Jean, *Logiques de la description*, *Poétique*, septembre 1992.
- Ricardou, Jean, *Problèmes de la description*, Paris, éd. Seuil, SD.
- Weinrich, Harald, *Le Temps : le récit et le commentaire*, Paris, éd. Seuil, 1973.

7 - THÈSES

- Ahmed Abou Sédéra, Noha : *Point de vue et récit d'enfance dans l'Enfant de Jules Vallès, La Grande Maison de Mohamed Dib et les jours de Taha Hussein*. Etude de sociocritique comparée, thèse de magistère, université du Caire, sous la direction de Amina Rachid et Gaber Asfour, 1997.
- Colonna, Vincent: *L'Autofiction: Essai sur la fictionnalisation de soi en littérature*, Thèse de doctorat, de l'E.H.E.S.S, sous la direction de G. Genette, 1989.
- Jay, Bernard : *L'enfant et la prise de parole. Etude de trois romans : Les Misérables de Victor Hugo ; Sans famille de Hector Malot ; L'Enfant de Jules Vallès*. Mémoire de maîtrise en lettres modernes, sous la direction de Michèle Touret, 1998.
- Migozi, Jacques: *L'écriture de l'Histoire dans la trilogie romanesque de Vallès: L'Enfant, le Bachelier, l'Insurgé*, Thèse de doctorat, Paris VIII, sous la direction de Levailant et de Roger-Bellet, 1990.
- Regaieg, Najiba : *De l'autobiographie à la fiction ou le je(u) de l'écriture : étude de l'Amour, la fantasia et d'Ombre sultane d'Assia Djebbar*, thèse de doctorat, sous la direction de Charles Bonn, 1995.

9- USUELS



- Améliorez votre style, T.I., Aremilla, Aline-Béros, Hatier, Paris, 1978.
- Améliorez votre style, T.II., Aremilla, Aline-Béros, Hatier, Paris, 1989.
- Dictionnaire des Littératures: Larousse, 1990.
- Dictionnaire des synonymes de la langue française, Ripert Pierre, Maxi-Livres, Paris, 2001
- Dictionnaire des synonymes, Larousse, 1970.
- Dictionnaire Le Robert, 1991.
- Dictionnaire Le Robert méthodique de 1986.
- Dictionnaire Le petit Robert de 1981.
- Encyclopaedia universalis de 1985 et de 1989.
- L'art de la thèse, Beaud, Michel, éd. Casbah, 2005.
- Le français aujourd'hui : écrire, parler les 100 difficultés du français, Jouannet, Jean Claude, S.L.N.D.
- L'expression orale, Bellenger, Rionne, éd. E.S.F., 1996.
- Livres de BORO (en 05 volumes) Larousse, 2006.
- Microsoft® Encarta® 2007. © 1993-2006 Microsoft Corporation.
- Penser, lire, écrire : Introduction au travail intellectuel, Jiroux Alline, P.U., 1989.
- Valoriser votre communication écrite et orale, Tichell, Fayet, Dumod, 2000.

